



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

**«In Firenze non si fe' mai simile festa». A proposito del cassone di Apollonio
di Giovanni con scena di giostra alla Yale University Art Gallery**

Lurati, Patricia

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-106461>
Journal Article

Originally published at:

Lurati, Patricia (2012). «In Firenze non si fe' mai simile festa». A proposito del cassone di Apollonio di Giovanni con scena di giostra alla Yale University Art Gallery. *Annali di Storia di Firenze*, 7:35-71.

Patricia Lurati

«In Firenze non si fe' mai simile festa»¹. A proposito del cassone di Apollonio di Giovanni con scena di giostra alla Yale University Art Gallery

Se l'immagine raffigurata sul cassone di Yale sia da considerare una generica scena di giostra o da ricondurre a un episodio realmente accaduto resta, in assenza di documenti, una questione aperta. È però interessante osservare come alcuni dettagli pittorici introdotti da Apollonio di Giovanni, se associati a una ricerca interdisciplinare tesa a valutarne le implicazioni politiche, culturali e sociali, consentano di formulare l'ipotesi che l'iconografia intendesse rievocare gli spettacoli organizzati a Firenze nell'aprile 1459 per l'arrivo di Galeazzo Maria Sforza. Questa interpretazione, che non si basa su una lettura fotografica della raffigurazione bensì sulle possibili allusioni simboliche che dovevano essere ben note ai proprietari degli arredi e alla cerchia dei loro amici intimi, ai quali era riservata la visione, induce infine a proporre, sulla scorta delle annotazioni nel *Libro di bottega* di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono e d'indagini storiche, i nomi dei due casati che potrebbero aver commissionato il cassone in occasione delle loro nozze.

Introduzione

Nella primavera del 1459 Firenze allestì una serie di spettacoli per celebrare l'arrivo in città di papa Pio II e di Galeazzo Maria Sforza, figlio adolescente del duca di Milano². A quel tempo il potere di fatto di Cosimo de' Medici era ormai consolidato e il concetto che l'onore della famiglia medicea equivalesse a quello della Repubblica fiorentina affermato.

Operando nell'ombra a partire dal 1434, anno del suo rientro dopo la revoca della sentenza di bando inflittagli dalla fazione avversa guidata da Rinaldo degli Albizzi³, Cosimo il Vecchio era riuscito a orchestrare una strategia politica incentrata su una fitta rete di rapporti familiari e clientelari⁴ che gli permetteva di controllare e limitare il sistema elettorale e l'attività legislativa della Repubblica⁵. Nel contempo, appena un lustro dopo il rientro dall'esilio, aveva dato prova della sua abilità diplomatica e della sua influenza concertando il trasferimento della

sede del concilio per l'unione delle Chiese d'Oriente e d'Occidente da Ferrara a Firenze⁶, dove nel 1439 accolse con tutti gli onori in veste di gonfaloniere di giustizia⁷ il pontefice Eugenio IV, il patriarca di Costantinopoli Giuseppe II e l'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo⁸.

L'evento, testimonianza tangibile del peso politico e della potenza economica della casata medicea⁹, ebbe larga risonanza in virtù dello scalpore suscitato dall'arrivo in città del fastoso corteo, affollato da una moltitudine di personaggi orientali con lunghe barbe e bizzarri copricapi, e dalle splendide cerimonie congregate per omaggiare gli ospiti illustri. Tra gli apparati figuravano le rappresentazioni dell'*Annunciazione* e dell'*Ascensione*, forse per l'occasione esclusivamente riservate ai partecipanti delle dispute conciliari poiché l'unica testimonianza scritta risulta essere quella del vescovo russo Abramo di Souzdal¹⁰, e spettacoli laici di cui ci dà notizia nelle sue memorie il notaio Giusto d'Anghiari appuntando che «lunedì a dì 16 di febbraio [1439] si fece in Fiorenza una bella giostra a scudi»¹¹.

Queste manifestazioni a carattere sacro e profano, che rientravano negli atti di ossequio tributati dal governo e dalla comunità fiorentina ai forestieri per accrescere la fama della città, rivelano in alcuni aspetti le origini di quella che sarà la futura politica cosimiana di rappresentanza. Mantenendo le tradizioni di cultura comunale da tempo radicate, il 'primo cittadino' di Firenze seppe volgerle al servizio delle ambizioni di egemonia della casata medicea. Nel novero delle feste di devozione pubblica inscenate in primavera da alcune confraternite grazie ai finanziamenti elargiti dal Comune e dai privati, quella dell'*Annunciazione*, tradizionalmente rappresentata nella chiesa di San Felice in Piazza, in occasione del concilio fu ambientata, secondo quanto annotato dall'ecclesiastico ortodosso che si trovava tra il pubblico, «in un monastero, nella chiesa del santo apostolo evangelista Marco»¹², mentre quella dell'*Ascensione* si svolse come di consueto nella chiesa di Santa Maria del Carmine¹³.

La scelta cosimiana di dislocare una delle rappresentazioni sacre nella chiesa di San Marco, posta sotto il suo patronato, e di aver con ogni probabilità incaricato Filippo Brunelleschi¹⁴, acclamato artefice della cupola della cattedrale da poco ultimata, di realizzare gli innovativi apparati scenici sembra assumere il valore di un gesto politico teso a rafforzare e a perpetuare la sua immagine. Non sembrerebbe neppure da tralasciare il legame, all'epoca ancora stretto, con papa Eugenio IV che, soggiornando in città dal 1434 al 1444 dove aveva trasferito la corte papale, pare avesse suggerito a Cosimo di farsi carico del restauro del complesso di San Marco¹⁵ per espiare i peccati in larga parte connessi all'attività bancaria¹⁶.

Il progetto e i lavori di risanamento del convento e della chiesa si protrassero – come è noto – dal 1437 al 1442 e furono affidati a Michelozzo, architetto di fiducia della famiglia. A lavori ultimati il pontefice emanò una bolla in cui veniva sancito l'effetto purificatorio della carità di Cosimo, che si apprestò a farne

scolpire l'*incipit* «CUM HOC TEMPLUM MARCO EVANGELISTAE DICATUM MAGNIFICIS SUMPTIBUS CL. V. COSMI MEDICIS TANDEM ABSOLUTUM ESSET» sull'architrave della porta della sacrestia¹⁷. Pertanto, la scelta inusuale dello spazio dove allestire nel 1439 il dramma sacro dell'*Annunciazione* potrebbe trovare piena giustificazione nella volontà di Cosimo di manifestare pubblicamente il suo mecenatismo¹⁸, non privo di risvolti benefici per la sua anima, e sottolineare il rapporto confidenziale che lo legava al papa.

Le feste dell'aprile 1459

In un analogo contesto di rappresentanza e di relazioni diplomatiche si andava a inserire la fastosa accoglienza riservata nel 1459 a Galeazzo Maria Sforza, inviato dal padre Francesco, intimo amico e alleato di lunga data di Cosimo de' Medici¹⁹, per rendere omaggio al pontefice Pio II e per scortarlo oltre l'Appennino nell'ultimo tratto di viaggio alla volta di Mantova, dove si sarebbe svolta la Dieta da lui indetta per assicurarsi l'appoggio delle potenze cristiane nel promuovere la guerra santa che avrebbe dovuto arginare la sempre più pressante espansione turca dopo la conquista di Costantinopoli nel 1453.

A quella data Cosimo, sventato il tentativo di congiura ordito nell'estate del 1458 da Girolamo Machiavelli e imposto Luca di Buonacorso Pitti – uomo cardine nel processo di consolidamento del regime filo-mediceo – per il gonfalonierato di giustizia, si era definitivamente assicurato il controllo della scena politica fiorentina²⁰. La magnificenza delle cerimonie tributate agli ospiti eccellenti è quindi certamente da ricondurre ai codici di comunicazione quattrocenteschi che apertamente si proponevano di sottolineare e ribadire il rafforzamento della consorte al potere. Non è quindi una mera coincidenza se il *Liber ceremonialis* redatto da Francesco Filarete nel 1476 per volere della Signoria, che reputava la descrizione dell'etichetta da tenersi nei decenni precedenti all'arrivo di dignitari stranieri in città un modello da seguire²¹, dopo un breve accenno alla visita di Federico III nel 1452 si dilungasse sui festeggiamenti del 1459, primo incarico al quale l'araldo presenziò dopo aver assunto la carica ufficiale²².

Anche in questo caso, come per il trasferimento del concilio da Ferrara a Firenze, non sarà da sottovalutare l'influenza di Cosimo nella missiva inviata dalla Signoria di Firenze il 13 febbraio 1459 al duca di Milano, nella quale si esprimeva il

[...] desiderio sommo avere qualche volta vedere in questa città la persona vostra, la cui presentia varebbe a tutti i nostri cittadini letitia immensa et consolatione, quello principe apresso di loro vedendo, per la cui virtù et riputatione la Repubblica nostra in gran parte in sicuro stato et felice si mantiene. Ma poi che al desiderio nostro la fortuna contradice per le vostre gravi et molte occupationi

[...] vorremmo almeno a noi per gratia essere conceduto, potere al presente inter noi colui vedere, il quale solo per natura et per virtù la sublimità vostra precipuamente rappresenta: cioè lo I. principe conte Galeazo vostro dilectissimo figliolo, a voi per optimi costumi et per ogni virtù egregia simile. Et perché nuovamente inteso habbiamo la E. S. dovere essere di proximo a Bologna, da voi mandata per honorare la S.tà del sommo pontefice, affectuosamente la sublimità vostra preghiamo, vi piaccia, per dare a noi sommo piacere et consolatione, al prefato S. V. figliuolo commettere che si degni infino a questa città a voi et luj amicissima transferire, ricevendo questo da voi, in luogo di gratia tale, che maggiore in questo temo ricevere non potremo²³.

Galeazzo Maria Sforza giunse a Firenze il 17 aprile 1459²⁴ e fu calorosamente accolto da Cosimo il Vecchio nel nuovo palazzo di famiglia edificato in via Larga su progetto di Michelozzo²⁵, dove alloggiò durante la sua permanenza in città. Partito da Roma il 20 gennaio, l'itinerario del corteo papale prevedeva tra le varie tappe un breve soggiorno nella città del giglio, sosta in larga parte caldeggiata dai cardinali preoccupati per la possibilità, in parte poi avveratasi, di una scarsa affluenza di principi e ambasciatori a Mantova²⁶. Il 25 aprile Enea Silvio Piccolomini, da poco assunto al soglio pontificio con il nome di Pio II, fece il suo ingresso trionfale²⁷ su di un trono trasportato a spalla da eminenti signori romagnoli convenuti per omaggiarlo²⁸, dopo che i fiorentini si erano rifiutati di sottostare a quest'atto di sudditanza, e scortato da mercenari, fatto che indusse l'indignato Filarete ad asserire che agiva come un tiranno sospettoso²⁹. Del resto i sentimenti che il papa nutriva nei confronti di Cosimo de' Medici non erano certo amichevoli, avendolo ritratto nei suoi *Commentarii* quale signore illegittimo che teneva il popolo rigidamente sottomesso³⁰. Sentimento del tutto corrisposto dal capofamiglia mediceo³¹ che, oltre ad aver addotto una provvidenziale indisposizione per evitare di rendergli visita al suo arrivo, espresse la sua opinione riguardo ai propositi papalini di crociata contro i Turchi con il succinto motto «egli era vecchio e faceva una impresa da giovani»³².

I complessi e solenni festeggiamenti organizzati dal Comune e dai capitani di Parte Guelfa ebbero inizio il 29 aprile con una giostra in piazza Santa Croce³³. Il giorno seguente si tenne un lussuoso ballo in piazza del Mercato Nuovo dove «di sopra, perché il sol nell'ora sesta / sino alla decima ora molto offende / i dilicati visi e ancor la testa, / fecion porre ornate e belle tende [...] E poi in terra il duro pavimento / era tutto coperto di tappeti, / per potervi danzar senza tormento»³⁴. Per onorare il giovane conte di Pavia, e contribuire al prestigio della città e alla magnificenza dell'evento, gli invitati fecero largo sfoggio di abiti in pregiati tessuti serici con ricami in fili d'oro, d'argento e perle e costosi gioielli, che mutarono più volte nel corso delle danze giacché per l'occasione le leggi suntuarie erano state sospese³⁵. Ad allietare gli invitati fu poi servito un rinfresco a base di vino e dolcetti sui quali erano impressi «chon grand'arte al naturale»³⁶

il biscione, insegna araldica che gli Sforza avevano ereditato dai Visconti, e il leone, simbolo della città di Firenze.

Il primo maggio fu bandita una caccia in piazza de' Signori trasformata, con steccati alle vie d'accesso e palchetti destinati agli spettatori illustri, in un'arena dentro la quale si affrontarono leoni, tori, cavalli, cinghiali e altri animali. Due insolite attrazioni arricchivano lo spettacolo: «una palla di legno, che ci stava drento uno, consegnata che andava con essa dove egli voleva per detta piazza a cacciare e detti lioni e gli altri animali»³⁷ e «un animale di legname, grandissimo dove staranno più uomini dentro a muoverlo, et anderà per la piazza, sarà coperto di pelle, qui lo chiamiamo noi la giraffa, con un collo lungo, per far paura e far muovere quelli animali»³⁸. La sera stessa, a concludere il rutilante susseguirsi di esibizioni, Lorenzo de' Medici, allora poco più che decenne, capitano un'armeggeria lungo via Larga³⁹, cosparsa di sabbia e illuminata da una miriade di torce, in onore di Galeazzo Maria, che presenziò affacciato a una finestra del palazzo michelozziano. Musici, paggi, armeggiatori scelti tra i rampolli dell'élite fiorentina⁴⁰ e il giovane Lorenzo sfilarono, abbigliati con splendide vesti⁴¹, dando prova della loro abilità nel cavalcare ritti sulle staffe e nel rompere le lance, seguiti da un carro trainato da cavalli bianchi sul quale si stagliava il trionfo di Amore⁴².

La giostra dipinta sul cassone di Yale: scena generica o evento reale?

Testimonianze del clamore e della meraviglia che queste cerimonie suscitarono nella popolazione fiorentina si rintracciano in scritture contemporanee quali libri di ricordi, cronache e 'istorie', oltre che in due poemetti encomiastici in volgare di autore anonimo⁴³, mentre allusioni visive tese a esaltare e glorificare la casata medicea trapelano dagli affreschi che si snodano lungo le pareti della cappella di famiglia⁴⁴. Dopo la partenza di Galeazzo Maria Sforza e papa Pio II, Cosimo il Vecchio commissionò a Benozzo Gozzoli un ciclo pittorico, realizzato in poco più di sette mesi, che illustrava una *summa* di episodi particolarmente significativi per la famiglia pallesca⁴⁵: il concilio del 1439, la visita dello Sforza e del pontefice, e la cavalcata dei Magi, uno dei riti cittadini più importanti posto sotto il patrocinio mediceo⁴⁶. Committenza rivelatrice del potere ormai consolidato di Cosimo che nel proprio sacello, dove era solito ricevere ospiti e personaggi illustri, ostentava uno sfavillante corteo popolato da membri del casato, alleati e sostenitori⁴⁷ per ricordare agli spettatori il fondamentale ruolo raggiunto dai Medici nella scena politica cittadina, italiana e internazionale.

Nonostante le molteplici congetture riguardo all'identificazione dei ritratti che si ravvisano nell'affresco⁴⁸, quelli degli alleati Sigismondo Pandolfo Malatesta e Galeazzo Maria Sforza, giunti in visita nel 1459, si stagliano in posizione preminente⁴⁹, praticamente al fianco di Cosimo e Piero de' Medici, mentre quello che

è stato di recente ipotizzato essere il volto arcigno di Pio II⁵⁰ si perde in lontananza tra una moltitudine di visi, addirittura arretrato di qualche fila rispetto alla figura dell'artista stesso, Benozzo, che si è immortalato tra la folla. Se le pitture gozzoliane con l'immagine di Galeazzo Maria Sforza intendevano apertamente rievocare le celebrazioni del 1459 convogliando un preciso messaggio politico sul consolidamento di un'alleanza, l'unica visualizzazione giunta fino a noi dei festeggiamenti occorsi in quella circostanza potrebbe essere invece la scena dipinta sul fronte di cassone conservato alla Yale University Art Gallery⁵¹ (fig. 1).

Caratteristica della pittura di cassone, genere per lo più realizzato da botteghe di *forzierinai* che si servivano di modelli per raffigurare iconografie stereotipe, non era tanto quella d'illustrare in maniera puntuale storie o fatti realmente accaduti, ma piuttosto la capacità di racchiudere in un'unica scena, grazie alla commistione di più elementi e alla sintesi di fatti consecutivi, un pregnante significato simbolico. Le immagini dipinte sugli arredi dovevano suscitare nel committente, quando nella camera padronale le contemplava in compagnia di familiari e amici intimi, tutta una serie d'implicazioni morali e politiche ben radicate nella cultura e nella società del tempo. Ecco allora, alla luce di queste considerazioni, che l'iconografia dipinta sul fronte di cassone di New Haven, generalmente riconosciuta come giostra in piazza Santa Croce e da Schubring associata agli spettacoli allestiti nel 1439 per l'arrivo in città dei partecipanti al concilio per l'unione delle due Chiese⁵², a un attento esame rivela particolari che sembrano alludere agli intrattenimenti orchestrati nella primavera del 1459. Non solo, analizzando in dettaglio l'immagine si rintracciano anche alcune affinità tra l'illustrazione pittorica e i coevi poemetti adespoti in rima, soprattutto nell'estesa e particolareggiata descrizione delle *Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figli e dell'honoranza fatta l'anno 1458 [sic] al figliuolo del Duca di Milano et al Papa nella loro venuta a Firenze*⁵³.

Il pannello si presenta delimitato, sulla sinistra, dalla facciata non finita della chiesa di Santa Croce⁵⁴, identificando in maniera inequivocabile la piazza antistante quale sede della giostra (fig. 2). Il portale maggiore, coronato da un arco a sesto acuto, racchiude un affresco con angioletti in adorazione, nel quale è forse da riconoscere, come suggerito da Schubring, quello dipinto da Bicci di Lorenzo tra il 1440 e il 1441⁵⁵, e accoglie, in una nicchia con fondo a gigli aurei, la statua in bronzo dorato di *San Ludovico di Tolosa*⁵⁶, commissionata a Donatello nel 1423 per il tabernacolo della Parte Guelfa in Orsanmichele⁵⁷ e verosimilmente dislocata sulla facciata della chiesa nel 1452, quando iniziarono le trattative per la cessione dell'edicola al tribunale della Mercanzia⁵⁸ (figg. 3-4). Questo dettaglio, che potrebbe apparire del tutto marginale nella composizione della scena, si rivela – insieme ad altri elementi analizzati più avanti – fondamentale per stabilire un *terminus post quem* per la realizzazione del dipinto: la proposta di Schubring di ricondurre il fronte di cassone agli anni '40 del Quattrocento, con-

divisa dalla maggior parte degli studiosi tra cui anche la Callmann, sarà quindi da posticipare di oltre un decennio⁵⁹.

Ai piedi della scultura lo stemma dei capitani di Parte Guelfa (d'argento, all'aquila di rosso afferrante un drago verde) che, associato a quello del capitano del Popolo (d'argento, alla croce di rosso), si ritrova pure negli archi di risulta dei portali laterali⁶⁰. Dai palazzi «pieni di tappeti intorno intorno / alle finestre della piazza»⁶¹, come era consuetudine, si affacciano dame e gentiluomini elegantemente abbigliati per assistere all'esibizione, mentre al centro si staglia il palco appositamente approntato per ospitare il collegio dei giudici, selezionati fra i membri delle famiglie fiorentine di spicco⁶², e il notaio, a una scrivania e in abito nero, preposto ad annotare il punteggio⁶³. Ai lati di una finestra, sulla destra della tribuna, si scorgono i premi fatti 'appiccare' alle mensole in ferro destinati ai vincitori che, a differenza di quelli offerti dai capitani di Parte Guelfa patrocinatori dell'evento – «il primo fu un ricco et bello elmetto / ch'un'aquila di perle à per cimiere / ch'à un serpente cholle branche stretto [...] il sechondo fu una cielata / addorna d'arienti lavorati / in sulla qual si vidde molto ornata / cholla choscia una brancha d'ariento / et d'un pennacchio»⁶⁴ – sul cassone di Yale si presentano in forma di un elmetto da uomo d'arme⁶⁵ coronato da un cimiero dorato⁶⁶, molto danneggiato, che ad attenta osservazione rivela un putto nell'atto di scoccare una freccia⁶⁷ per il trionfatore, e una celata che riprende una tipologia detta «alla veneziana» arricchita da una cresta con quattro piume⁶⁸ per il secondo classificato (fig. 5).

Uno steccato demarca l'area riservata alla concitata *giostra a campo aperto* oltre il quale sono assiepati gli spettatori, chi in piedi su panche e sgabelli, chi sbirciando attraverso buchi e fessure nella staccionata, per assistere all'evento. Negli angoli interni si stagliano i paggi che reggono gli stendardi delle due fazioni⁶⁹. Sulla sinistra un uomo con alto copricapo, che indossa una giornea ricamata con un cane bianco dentro un recinto⁷⁰ (emblema riproposto anche sulla coverta d'arme del destriero), inalbera, fissata su di una lunga asta, un'insegna di forma triangolare con un sole e la raffigurazione di un fanciullo nudo e alato su fondo disseminato di raggi dorati che, ritto su un tappeto di nuvole, regge una clessidra, identificato quale immagine del Tempo⁷¹ (fig. 6). A destra, invece, un paggio, sempre con alto berretto, indossa un abito confezionato con la stessa stoffa della coverta d'arme del cavallo: fondo bianco disseminato di fiori e corona di alloro che racchiude un'impresa non identificata. Sul suo vessillo spicca una figura femminile seduta su di un prato fiorito che tiene una grossa chiave in grembo e rivolge lo sguardo verso una gabbia con un giovane in catene al suo interno⁷², quasi certamente allegoria dell'Amore⁷³ (fig. 7).

In primo piano, leggermente a sinistra rispetto alla tribuna dei giudici, si scorge un partecipante che monta un cavallo con testiera, falseredini con l'iscrizione «SCIPIONE» e coverta d'arme. È ancora privo di lancia, sebbene

impugni già la targa, e viene condotto dai suoi scudieri, con cappello piumato e farsetto divisato, verso la postazione di partenza per prendere parte alla giostra. Spostando lo sguardo, sull'estrema sinistra, s'individua un primo giostrante che in armatura e in sella a un destriero baio con testiera cieca⁷⁴, false-redini vermiglie con la scritta dorata «...SCER» e pettiera con insegne araldiche e bozze⁷⁵, imbraccia una targa con arme ed è assistito, in attesa di partecipare allo scontro, da due paggi: uno a piedi regge saldamente le redini dell'animale, l'altro, su di un cavallo morello con finimenti rossi e dorati, indossa cervelliera⁷⁶ e gambiere di piastra⁷⁷ ed è ritratto mentre gli porge la pesante lancia. In posizione arretrata un altro concorrente, munito di armatura, targa e con un lungo pennacchio fissato all'elmo da giostra⁷⁸, monta un corsiero pomellato con le lettere «...PE» sulle false-redini ed è attorniato da scudieri: uno, protetto da zuccotto aguzzo⁷⁹ e gambiere, che in sella a un cavallo sauro è colto nell'atto di scegliere l'asta per il suo signore, altri sul campo pronti ad accompagnarlo verso il palco dei giudici per essere presentato. Sullo sfondo i trombetti a cavallo, con pennoni araldici fissati al canneggio degli strumenti, suonano per dare inizio al combattimento.

Davanti alla tribuna dei giudicatori due giostranti si stanno affrontando. Quello sulla sinistra, in armatura con bracciale provvisto di disco di rinforzo⁸⁰, indossa una mezza giornea d'armi bordata di pelliccia e ricamata in oro con lo stesso motivo che compare sulla targa e sulla pettiera del cavallo; quest'ultimo è bardato con finimenti rossi, scritta aurea indecifrabile⁸¹ e false-redini con l'iscrizione «ANTONIO B». Lo sfidante, pure in armatura e con targa, in groppa a un destriero morello con finimenti aurei-vermigli, false-redini con lettere incomprensibili e pettiera con stemma e bozze, è ritratto nell'attimo in cui, dopo aver spezzato la lancia sul petto dell'avversario, perde l'equilibrio, forse per il colpo sferratogli in risposta dall'antagonista, e viene sorretto da un palafreniere. Procedendo ulteriormente verso destra, lievemente in secondo piano, un'altra coppia di contendenti è impegnata nello scontro con le lance. Uno si presenta in armatura con mezza giornea e targa, sulla quale spicca l'immagine di un cane bianco dentro un recinto, in sella a un corsiero pomellato con la scritta «FRANCESC» sulle false-redini e trattenuto da uno staffiere che nella mano destra impugna un martello d'arme⁸². L'altro regge una targa con la raffigurazione di un uomo nudo che stringendo nel pugno la testa di un serpente il cui corpo gli si è avvinghiato al polso potrebbe alludere a Ercole⁸³, mentre la sua lancia appare spezzata in più punti. Arretrando un poco s'intravede il badalone⁸⁴, alto palo al quale si appendevano le armi dei giostranti, e un tavolo da lavoro dove un artigiano è intento a preparare o riparare le aste. Alle sue spalle lunghe pertiche appoggiate a terra e alla staccionata pronte per essere utilizzate, mentre alcuni scudieri a cavallo e a piedi convergono verso il badalone per appendervi le lance che i loro signori hanno scelto di usare per la giostra.

In primo piano ancora una coppia di giostranti: chi, su un destriero baio con finimenti dorati e scritta «SERNOC...» sulle falseredini, impugna una targa con l'effigie di una testa velata di donna, mentre un paggio regge le redini e un altro sopraggiunge a piedi portando sulla spalla la lancia, chi, in sella a un cavallo morello con pettieria araldica e falseredini rosse con la scritta aurea «GVIDO AGNOLO», veste una mezza giornea con lo stesso motivo araldico della pettieria e della targa e riceve dalle mani del proprio staffiere l'asta. A seguire un cavaliere, su di un corsiero baio con bardatura vermiglia decorata in oro, impugna una lunga lancia e una targa dorata abrasa. Infine, in secondo piano sulla destra, un giostrante in armatura, con lettere dorate sulla targa, sta montando un destriero morello con la scritta «CARLOTO» sulle falseredini. Al suo fianco un paggio a cavallo regge una lancia e a terra un palafreniere conduce l'animale per le redini. A concludere la scena, da destra sopraggiunge un carro dorato che, come annotato nelle *Terze rime*⁸⁵, «avea quattro facce, che ognuna / all'insù digradava con gran norma [...] ciascuna faccia è dappiè cinque braccia [...] molti lavori v'è d'oro et d'ariento, / con tanti smalti e vetri cristallini [...] et in su la sommità [...] nel mezzo [...] d'oro una gran palla»⁸⁶.

Dal trionfo di Amore a quello di Venere

Proprio questo particolare indurrebbe a identificare la giostra ritratta sul pannello di Yale con quella approntata nel 1459 quando, come riferiscono le fonti, per la prima volta un carro con il trionfo di Amore sfilò per le vie della città in concomitanza con un'armeggeria o ludo cavalleresco⁸⁷. Sebbene l'iconografia desunta dall'opera letteraria petrarchesca⁸⁸ fosse già stata illustrata a partire dagli anni '40 del Quattrocento nei codici miniati e sui cassoni istoriati⁸⁹, nel caso del pannello statunitense non è rispecchiata la tradizione e neppure quanto narrato dagli anonimi rimatori, poiché sulla palla dorata e avviluppata dalle fiamme non si staglia «colui il quale a cchui Venere è mamma [...] che] la benda agli occhi et l'arco in man portava, / turcasso al fianco [...] chon due grandi ale et tutto 'l chorpo nudo»⁹⁰ e nemmeno «un giovanetto crudo / sugli omeri due grandi alie in prima / di mille colori e tutto l'altro ignudo / con quello arco che ferisce i cuori»⁹¹ bensì Venere con un arco soriano⁹² nella mano destra e un lungo laccio nella sinistra (fig. 8).

La scelta di discostarsi dalla realtà dell'evento nel tratteggiare la personificazione di Amore presuppone pertanto la mirata intenzione di comunicare allo spettatore un preciso significato simbolico⁹³. Ipotesi ulteriormente avvalorata dal fatto che la consueta iconografia del trionfo di Amore era da anni ormai nota ad Apollonio di Giovanni, *forzierinaio* che in società con Marco del Buono gestiva la bottega nella quale fu realizzato il cassone di Yale, avendo eseguito in età gio-

vanile, e più precisamente nel 1442, le miniature a corredo del testo petrarchesco dei *Trionfi* di proprietà di Guido Baldovinetti⁹⁴. Non è allora un caso se il riferimento visivo a Venere, personificazione della *voluptas*, sembra voler rievocare la natura 'voluttuosa' che aveva improntato i festeggiamenti, e in particolare il ballo in piazza del Mercato Nuovo, nell'aprile del 1459, mese per tradizione dedicato all'amore e alle feste cortesi. Allusione che traspare palesemente dai contemporanei poemetti adespoti che, verseggiando «sotto il triumfo delle membra snelle / di quella acch'il pastore donò la palla»⁹⁵, evocavano Venere, mentre con «quivi eran mille visi innamorati / presi da Venere e da Cupido / ne' lacci d'amore presi e legati»⁹⁶ celebravano la dea della seduzione che con l'arco colpisce le sue vittime e con il laccio le tiene legate a sé⁹⁷.

A questo proposito è interessante notare come nella produzione artistica di Apollonio di Giovanni la raffigurazione di Venere si ritrovi sempre in relazione al personaggio di Enea: la ravvisiamo in alcune miniature del *Virgilio Riccardiano*⁹⁸ e in due pannelli di cassone, uno alla Niedersächsische Landesgalerie di Hannover e l'altro, ancora più affine, alla Yale University Art Gallery, datati intorno agli anni '60 del Quattrocento, mentre non compare in nessuno dei numerosi *Trionfi di Amore* dipinti nella sua bottega su cassoni e deschi da parto. Oltre a ciò, la scena dipinta sul pannello americano con una giostra, ludo militare che idealmente rimanda a Marte, associata a un trionfo di Venere, dea che grazie al potere dell'amore sottomette e riduce in schiavitù il dio della guerra, potrebbe costituire un archetipo nella diffusione del concetto neoplatonico degli influssi positivi che l'amore esercita sulla guerra e la discordia. Messaggio allegorico che nei decenni successivi impronerà le giostre medicee d'ispirazione cavalleresca e cortigiana, ossia quella di Lorenzo il Magnifico nel 1469 e del fratello Giuliano nel 1475 dove Venere sarà sostituita da una dama 'eletta'⁹⁹, e finirà per costituire il fulcro della spalliera nuziale con *Venere e Marte* dipinta da Sandro Botticelli un ventennio più tardi¹⁰⁰. Sempre in quest'ottica è possibile leggere l'impresa personale di Lorenzo, esibita da un paggio su uno stendardo in seta bianca, verde e vermiglia nel corso dell'armeggeria vera e propria, secondo quanto riportato nelle *Terze rime*, con un «volante falchon d'oro / chon una rete addosso che lo piglia»¹⁰¹ che potrebbe riferirsi, per la presenza del rapace, all'antica simbologia della caccia quale metafora del corteggiamento amoroso¹⁰² e, per la rete che lo imprigiona, ai legami che esso genera, senza per altro tralasciare un rimando all'impresa del padre, Piero di Cosimo, con il falco che tiene tra gli artigli l'anello diamantato e il cartiglio con il motto «SEMPER»¹⁰³.

Il carro con il trionfo di Amore, che la sera del primo maggio sfilò per le vie della città, è stato da alcuni studiosi considerato un omaggio tributato a Pio II per la presenza di Cupido bendato munito di arco e faretra¹⁰⁴ quale personificazione del malizioso dio descritto nel poema papalino *In effigiem Amoris*¹⁰⁵, composto dopo l'elevazione al soglio pontificio per ribadire il proposito edifi-

cante della giovanile novella erotica *De duobus amantibus historia*. Sebbene in un primo tempo avessi accolto questa ipotesi, nel corso delle ricerche ho sempre più maturato l'idea che un simile onore rivolto dalla famiglia Medici a Pio II sarebbe stato spropositato considerati i rapporti poco amichevoli che intercorrevano fra loro. Oltre a ciò il papa ne avrebbe certamente fatto menzione nella sua autobiografia come per la giostra e la caccia, mentre non se ne trova traccia¹⁰⁶.

In relazione all'immagine dipinta sul fronte di cassone dove il fanciullo alato è stato sostituito dalla dea dell'amore questa lettura risulterebbe ancor più priva di fondamento, in quanto la figura di Venere sarebbe da interpretare quale aperta allusione alla sfera lasciva e peccaminosa nella narrazione piccolominiana dell'amore adulterino¹⁰⁷, se non perfino alla condotta licenziosa tenuta da Enea Silvio Piccolomini prima di prendere i voti, e, considerando anche il legame tra la divinità e suo figlio Enea come un possibile richiamo al nome di battesimo del papa, il tassello figurativo comporterebbe un riferimento poco rispettoso, per non dire offensivo, nei confronti del capo della cristianità.

L'effigie dell'aureo-vestita dea sarebbe invece da ricondurre al ballo appositamente organizzato per festeggiare il giovanissimo Sforza¹⁰⁸, come ci rammentano una sua missiva inviata al padre (dove scriveva: «apparechiata per mio respecto una de le più belle feste de donne ch'io credo se vedesse may...»¹⁰⁹) e le parole dello scrupoloso notaio Giusto d'Anghiari: «si fece un bel ballo in Mercato Nuovo per onorare il figliuolo del duca. Furonvi molte magnificenze, e molte ornate donne, e giovani»¹¹⁰. Seguendo questa chiave di lettura ancor più pertinenti sembrano essere le parole del rampollo milanese quando riferiva al padre che «non essendo contenti, et parendon pocho ad honorarmi, se levarenò doe giovane belle invero come angeli de paradiso, tra le quali pur l'una di bellezza avanzava l'altra. Questa havea uno capello in testa de drapo d'oro, et de sotto, li capelli più che lucenti, rizi et sparsi; habito corto, decente et bello che altro che l'arco e la pharetra a farla la Diana non li manchava»¹¹¹. Descrizione che nel coniugare la bellezza femminile, attributo peculiare di Venere, alle doti venatorie di Diana si rifà perfettamente all'immagine raffigurata sul fronte di cassone e all'idea metaforica della caccia all'innamorato.

La figura della dea dell'amore, pianeta che presiedeva ai divertimenti e ai giochi amorosi, sarebbe quindi da recepire quale allusione al ballo durante il quale, come tramandano le *Terze rime*, «usò Venere il dì tutti i suoi giuochi / perché ghallantemente ongniun festeggia / senza sospetto alchun che nulla nuochi» e «un'ora era durato già il danzare / nel quale amore strinse più di un nodo»¹¹². Del resto, proprio in quegli anni nella serie d'incisioni a bulino con i *Sette pianeti* Baccio Baldini aveva raffigurato, in quella dedicata al *Pianeta Venere*, la dea su di un carro librato in volo sopra un giardino con giovani coppie che danzano ed amreggiano, accompagnata dalla didascalia «LAQUALE AQUESTE PROPRIETA AMA BELLI VESTIMENTI ORNATI DORO / EDARGENTO E CHANZONE EG / AUDII EGUCHI ET ELASCI-

VA...»¹¹³ (fig. 9). Iconografia che ritorna pure nell'affresco ferrarese di Francesco del Cossa dove il trionfo di Venere illustra il mese di aprile. All'epoca il ballo, oltre a essere associato alla dea dell'amore e a figurare tra i passatempi prediletti dall'élite che si diletta nella danza e nella composizione di coreografie, alcune delle quali sarebbero da attribuire a Lorenzo de' Medici e a Ippolita Sforza¹¹⁴, ricopriva un ruolo preminente tra gli omaggi ufficiali da tributare agli ospiti illustri. E ancora, al 1463 risale il trattato di danza composto da Guglielmo Ebreo da Pesaro e dedicato a Galeazzo Maria Sforza¹¹⁵, nel quale figura una *bassadanza* eseguita con grande maestria dal rampollo milanese durante la festa del 1459¹¹⁶.

L'immagine di Venere che svetta su di un carro trionfale potrebbe quindi essere il risultato di un'idea pittorica tesa a rendere visivamente e in sintesi due dei numerosi eventi, i più mondani fra i trattenimenti organizzati: il ballo, al quale quasi certamente, sebbene non si evinca dalle fonti, il papa non prese parte essendo sconveniente per il suo ruolo, e l'armeggeria notturna con il carro trionfale, esibizione allestita, a differenza delle altre, direttamente ed esclusivamente a spese della casata medicea, motivo per il quale non figura tra gli intrattenimenti di committenza comunale descritti nel *Liber cerimonialis*¹¹⁷. Un riferimento al trionfo di Amore sfilato nel corso dell'armeggeria potrebbe essere invece il cimiero in forma di putto nell'atto di scoccare una freccia sull'elmetto riservato al vincitore della giostra. In questo modo Apollonio di Giovanni, evitando di raffigurare il carro con l'amorino munito di arco e faretra che avrebbe potuto essere inteso come uno dei tanti trionfi di Amore, riusciva a conferire maggior enfasi al ballo organizzato in onore di Galeazzo Maria Sforza e, nel contempo, ad alludere al mese di aprile, appunto dominato da Venere, quando il giovane di trovò a soggiornare a Firenze.

Valore politico dei festeggiamenti dell'aprile 1459

Pio II non fu certo inconsapevole delle grandi attenzioni che venivano rivolte a Galeazzo Maria giacché nei suoi *Commentarii* lamentava «le spese per il papa furono assai scarse, né si largheggiò per organizzare dei giochi; anche se allestirono sulla piazza una lotta fra leoni e cavalli, fra leoni e altre bestie, e istituirono un torneo»¹¹⁸. Ma del resto, come già accennato, i rapporti con Cosimo il Vecchio non erano dei più cordiali: se per il mancato incontro nell'aprile 1459 nella sua biografia il papa aveva malignamente annotato «si finse malato»¹¹⁹, nella sosta di ritorno da Mantova il suo disappunto dovette essere ancor maggiore non avendo ottenuto garanzie di appoggio per il suo progetto di crociata contro i Turchi.

Al contrario, la visita del figlio del duca di Milano assumeva per la famiglia medicea un valore politico di rilevanza eccezionale derivata dal consolidamento, pubblicamente esibito, dell'alleanza che legava i Medici agli Sforza, al di là e al

di sopra degli interessi della città. Del resto le giostre, apparentemente improntate all'esaltazione dell'amor cortese, in realtà celebravano il raggiungimento di importanti successi politici e diplomatici: quella del 1469 festeggiava la conclusione del conflitto tra stati italiani sorto in seguito alla cospirazione anti-medicea del 1466, mentre quella del 1475 onorava l'alleanza da pochi mesi stipulata tra Firenze, Milano e Venezia¹²⁰.

Pertanto per la giostra del 1459 non sarà da sottovalutare il fatto che soltanto alcuni mesi prima la casata milanese aveva assicurato, in caso di necessità e «in grandissimo segreto», il sostegno armato per contrastare il tentativo di rivolta ordito nell'agosto del 1458 dalla fazione anti-medicea¹²¹. Inoltre a quella data lo stretto legame che univa le due famiglie era stato reso esplicitamente manifesto tramite il dono di Francesco Sforza a Cosimo de' Medici di un edificio da destinare a sede milanese del Banco Mediceo, i cui lavori di ricostruzione erano quasi giunti al termine¹²². Gli elementi scultorei del portale, realizzato tra il 1455 e il 1463, contribuirono a rafforzare il messaggio politico di salda alleanza tra i due casati le cui imprese, quella sforzesca del *canè sedente sotto un pino* e quella medicea del *falcone*, si ritrovano sul corpetto degli abiti delle due figure femminili a grandezza naturale stagliate ai lati dell'entrata¹²³ (fig. 10).

In quest'ottica l'immagine del cane bianco sul pannello di cassone che, oltre a ornare la giornea del paggio con lo stendardo di una delle due fazioni e la coverta d'arme del suo cavallo (fig. 11), spicca sulla targa del giostrante che monta un corsiero pomellato con la scritta «FRANCESC» sulle falseredini e pomo della sella arricchito da un mezzo busto dorato a sbalzo, potrebbe essere interpretata come un evidente richiamo agli Sforza¹²⁴ (fig. 12). Non solo la scritta sembrerebbe evocare il duca di Milano, alleato mediceo e genitore del giovane Galeazzo Maria per il quale fu orchestrata la giostra, ma l'impresa del *canè sedente sotto un pino* era tra le sue favorite¹²⁵. Sappiamo infatti che qualche anno più tardi Lorenzo de' Medici, dopo aver richiesto a Francesco il permesso di potersene fregiare¹²⁶, nel giugno 1466 ricevette in dono da Bianca Maria e Galeazzo Maria Sforza una giornea con l'insegna sforzesca del cane da indossare il giorno del matrimonio di sua sorella Nannina con Bernardo Rucellai¹²⁷.

Inoltre pettiere dei destrieri, pennoni dei trombetti, alcuni scudi e una giornea presentano l'impresa del falcone inquartata con quella dello scaglionettato in fascia che potrebbero essere rispettivamente ricondotte al casato mediceo e a quello sforzesco¹²⁸, mentre l'iscrizione «ANTONIO B» sulle falseredini del giostrante intento a disarcionare l'avversario davanti al palco dei giudici farebbe riferimento all'Antonio Boscoli vincitore della giostra nel 1459, come attestano numerose fonti¹²⁹ (fig. 13). Le altre iscrizioni sui finimenti dei cavalli si presentano illeggibili, frammentarie o ridipinte, mentre quella che sembra originale e recita «GVIDO AGNOLO» non sarebbe necessariamente da ricondurre a un partecipante alla giostra o all'armeggeria, rispettivamente organizzate dalla Parte

Guelfa e dai Medici, bensì potrebbe riferirsi a un alleato delle famiglie destinarie del cassone.

I festeggiamenti e gli onori per l'illustre ospite milanese giunto in visita nella primavera del 1459 rientravano pertanto negli strumenti di propaganda e nel manifesto intento di presentare pubblicamente, e neanche in maniera tanto velata, il giovanissimo Lorenzo quale legittimo successore del nonno Cosimo a capo della consorte pallesca alla guida della città¹³⁰. La scelta di eleggere l'adolescente Lorenzo a «messere» della brigata impegnata nell'armeggeria comportava tutta una serie di rimandi simbolici e al tempo stesso concreti agli occhi della cittadinanza, tra i quali la consegna di un bastone di comando come si soleva fare con i signori della città, per questo noti come «signori a bacchetta», fu certamente il più eloquente¹³¹.

Un arredo particolare per un matrimonio eccellente

Nel panorama dei cassoni nuziali di epoca rinascimentale la decorazione pittorica tesa a rievocare un evento realmente occorso in città a distanza di qualche anno induce ad attribuire al pannello un valore particolare. Nonostante che qualsiasi congettura riguardo alla committenza sia da relegare all'ambito delle mere ipotesi, l'iconografia sembrerebbe racchiudere un inequivocabile messaggio politico rafforzato dal proliferare di due esclusive imprese araldiche, quelle dei Medici e degli Sforza¹³². L'opera, realizzata negli anni immediatamente successivi al 1459, nel ritrarre un episodio improntato alla glorificazione della potente famiglia pallesca e del suo privilegiato rapporto di alleanza con il duca di Milano potrebbe suggerire una committenza da parte di una casata gravitante nell'orbita medicea e, nel contempo, con stretti legami in ambito milanese.

Un indizio sembra fornirlo il *Libro di bottega* di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono, nel quale figura un ordine per le nozze tra Beatrice di Giovanni Borromeo e Giovanni di Antonio de' Pazzi celebrate nei primi anni '60 del Quattrocento¹³³. Il padre di Beatrice, Giovanni Borromeo, era nipote del ricco e potente Filippo di Lazzaro, originario di San Miniato al Tedesco, i cui figli, Borromeo, Alessandro e Giovanni, nel 1370 si rifugiarono a Milano per sfuggire al bando decretato dalle autorità fiorentine contro il padre, poi decapitato, per aver capeggiato nel 1367, con l'appoggio di Carlo IV e Gian Galeazzo Visconti, la rivolta contro Firenze. Già a partire dal 1393 Borromeo e Giovanni erano a capo di un Banco a Milano e dopo qualche anno pure il fratello Alessandro, stabilitosi a Venezia, intraprese l'attività bancaria. Con la revoca del bando nel 1413, Borromeo diede inizio a una serie d'investimenti a Firenze e nel contado accumulando beni immobili che un decennio dopo la sua morte, avvenuta nel 1422, passarono in eredità al figlio Giovanni. Negli stessi anni una

serie di concomitanze quali l'eredità di una cospicua parte del patrimonio dello zio Alessandro, morto scapolo, l'incarico alla direzione del Banco Borromeo di Firenze, fondato insieme al fratello Galeazzo, e un lascito di quest'ultimo scomparso nel 1436 senza eredi maschi contribuirono ad accrescere enormemente le sostanze di Giovanni Borromeo fino a farlo diventare uno degli uomini più facoltosi della città¹³⁴.

Giovanni di Antonio de' Pazzi era invece il nipote di quell'Andrea di Guglielmino che, oltre ad aver accumulato immense fortune esercitando l'attività bancaria e il commercio dei panni, aveva rinunciato alla condizione 'magnatizia' per entrare nel ceto popolare e garantire così ai suoi discendenti l'accesso alle magistrature¹³⁵. La disponibilità economica e il prestigio politico di cui godeva erano noti avendo incaricato Filippo Brunelleschi di edificare la cappella di famiglia nel chiostro di Santa Croce e offerto ospitalità a Renato d'Angiò nel 1442, che in quell'occasione gli conferì il titolo di cavaliere e tenne a battesimo il figlio cadetto, chiamato Renato in suo onore. Fu il primogenito Antonio, sposato con Nicolosa di Alessandro degli Alessandri (cugina di Maria Ginevra degli Alessandri moglie di Giovanni di Cosimo de' Medici), a dare i natali a Guglielmo e Giovanni che nel giro di pochi anni strinsero legami di parentela con i casati fiorentini di maggior spicco: i Medici e i Borromeo¹³⁶.

L'alleanza matrimoniale tra i Borromeo e i Pazzi rientrava a pieno titolo in quella strategia di unioni abilmente ordite per aumentare e consolidare il patrimonio e il potere politico delle famiglie, oltre a prevenire l'insorgere di conflitti; ragione che aveva spinto Cosimo il Vecchio a combinare il matrimonio, celebrato nel 1460¹³⁷, tra la nipote Bianca Maria, sorella di Lorenzo, e Guglielmo di Antonio de' Pazzi appartenente a un casato che per ascendente politico e risorse finanziarie eguagliava il suo.

Notizia del matrimonio tra Beatrice Borromeo e Giovanni de' Pazzi la si trova nel *Libro di bottega* di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono dove compare l'ordine per una coppia di cassoni, privo però di indicazione cronologica nonostante nella trascrizione pubblicata da Schubring compaia la data 1463¹³⁸. Dai documenti è stato possibile appurare che, sebbene la commissione figurì tra altri ordini riconducibili al 1462¹³⁹, le nozze furono celebrate l'anno successivo, quando Giovanni di Antonio de' Pazzi, dopo aver riscosso la dote di Beatrice nel luglio 1463¹⁴⁰, la confessò insieme alla madre vedova Nicolosa degli Alessandri¹⁴¹. Il fatto che gli arredi dipinti destinati all'unione tra due casati di tale levatura, come pure quelli per il matrimonio Rucellai-Vettori, siano stati richiesti con largo anticipo rispetto alla data delle nozze trova quindi piena giustificazione nell'intervento diretto di Apollonio di Giovanni e non della sua bottega¹⁴².

Ad avvalorare la possibilità di una commissione per le nozze Borromeo-Pazzi sembra concorrere una serie di fatti in grado di conferire alla scelta iconografica del pannello dipinto un mirato e puntuale messaggio politico. Innanzitutto,

nell'aprile del 1459 la famiglia Pazzi – appena un anno dopo aver ricevuto dalla Balia medicea la qualificazione elettorale¹⁴³ –, il suo parentado e gli alleati svolsero un ruolo di primo piano nel corso delle celebrazioni. Se Alessandro degli Alessandri, nonno paterno di Giovanni di Antonio de' Pazzi, figurava tra i cittadini che avevano contribuito alle spese per l'organizzazione degli eventi¹⁴⁴, giunto al confine fiorentino Galeazzo Maria Sforza fu ricevuto da Piero di Andrea de' Pazzi¹⁴⁵, Bernardo Giugni e Giovanni d'Antonio Canigiani, rispettivamente zio, suocero dello zio e suocero della cugina dello sposo¹⁴⁶. Non solo, «arivato già non più longe di d'uno miglio» lo Sforza, prima di fare il solenne ingresso a Firenze, si ritemperò «in uno pallatio di M. Andrea de' Pazi, et lì facto colatione»¹⁴⁷.

Per quanto riguarda gli spettacoli veri e propri, vincitore della giostra fu Antonio Boscoli, figlio di quel Francesco di Giachinotto che in società con Andrea di Guglielmino de' Pazzi nel 1422 fu incaricato da Averardo de' Medici della gestione del Banco Mediceo di Roma¹⁴⁸ e marito di Caterina di Orlando di Guccio de' Medici¹⁴⁹, mentre la sera del primo maggio tra gli armeggiatori capitani dal giovane Lorenzo de' Medici figuravano Giovanni di Antonio de' Pazzi, Averardo di Bernardo de' Medici, marito della sorella¹⁵⁰, e il cugino Renato di Piero de' Pazzi¹⁵¹.

Il pannello di Yale potrebbe pertanto essere interpretato come un'esplicita attestazione dei legami familiari e dei rapporti clientelari della famiglia Pazzi. Inoltre l'evento ambientato in piazza Santa Croce, luogo per eccellenza deputato alle giostre, velatamente rievocherebbe il patronato di Andrea di Guglielmino de' Pazzi e il suo impegno finanziario per la costruzione della cappella di famiglia, i cui lavori si protrassero anche dopo la sua morte, che proprio nel 1459 fu coronata con la cupola¹⁵². Per di più, la presenza sulla facciata della chiesa della statua dorata di *San Ludovico da Tolosa*, patrono angioino della Parte Guelfa, poteva costituire un richiamo trasversale ai consolidati legami tra la famiglia Pazzi e la casa regnante d'Angiò, che nel 1442 le aveva conferito un cavalierato. D'altro canto l'evento, fortemente improntato alla celebrazione degli Sforza, consentiva al lignaggio della sposa, i Borromeo, di far riferimento al prestigio di cui godeva il ramo familiare milanese ed esaltare i saldi, duraturi e proficui legami instaurati con il duca di Milano e il suo discendente¹⁵³. Non da ultimo, il riferimento a Venere, dea dell'amore terreno, e al ballo, intrattenimento imprescindibile dai festeggiamenti di nozze, ben si prestava all'iconografia matrimoniale.

Alle nozze Borromeo-Pazzi la Callmann aveva già ricondotto, sulla base degli stemmi raffigurati¹⁵⁴, l'interno di un coperchio di cassone attribuito ad Apollonio di Giovanni con la raffigurazione di una coppia di putti a cavalcioni di delfini, oggi all'Indiana University Art Museum di Bloomington (fig. 14). È a mio avviso probabile che le due tavole in origine appartenessero allo stesso arredo e che il pannello di Yale, all'epoca sfavillante di colori e di dettagli in foglia d'oro e d'argento¹⁵⁵, ne costituisse la parte frontale, quasi certamente corredata dalle

insegne araldiche delle due famiglie apposte sugli angoli prima che il mobile venisse smembrato per essere immesso sul mercato antiquario¹⁵⁶. Come rimarcato dalla studiosa americana, il fatto che lo stesso Apollonio si fosse dedicato alla decorazione della tavola del coperchio e che nel *Libro di bottega* non figuri il costo dei forzieri sembra confermare una commissione di straordinario pregio per le nozze che suggellavano il legame tra due delle più influenti casate fiorentine. L'ammontare delle spese matrimoniali doveva certamente essere commisurato all'esorbitante dote di Beatrice che, a detta di Scipione Ammirato, ammontava a ben 5.000 fiorini¹⁵⁷, il doppio di quella portata appena qualche anno prima da Bianca Maria de' Medici¹⁵⁸.

Un quindicennio più tardi sarà proprio quest'unione a suscitare le preoccupazioni del Magnifico intimorito dal costante accrescersi delle risorse finanziarie dei Pazzi, nelle quali nel 1476 andava a confluire la cospicua eredità paterna di Beatrice Borromeo, unica discendente diretta¹⁵⁹, al punto da indurlo a far promulgare una legge secondo la quale in mancanza di figli maschi l'eredità spettava ai nipoti di sesso maschile¹⁶⁰. Provvedimento che, nel già accalorato clima di rivalità, contribuirà a innescare le ostilità poi sfociate nella congiura dei Pazzi e nell'uccisione del fratello Giuliano, vanificando così il beneaugurante messaggio del cassone riguardo al sodalizio tra le famiglie egemoni di Firenze: i Pazzi, i Borromeo e i Medici.

Note

Un particolare ringraziamento a Paola Ventrone per i preziosi consigli e discussioni durante la lunga gestazione di questo scritto. Per la disponibilità, l'aiuto e le osservazioni costruttive sono inoltre debitrice a Roberta Bartoli, Lucia Aquino, Caroline Elam, Lorenzo Fabbri, Alessandra Malquori, Daniela Parenti, Irma Passeri, Rita Romanelli, Veronica Vestri. Le date dei documenti seguono lo stile fiorentino *ab Incarnatione*, vale a dire con inizio dell'anno posticipato al 25 marzo.

¹ B. Dei, *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, Firenze, Papafava, 1985, p. 66, riporta erroneamente la data 1460.

² L. Ricciardi, «*Col senno, col tesoro e colla lancia*». *Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 129-160.

³ D.V. Kent, *Friendship, Love, and Trust in Renaissance Florence*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 26.

⁴ M.A. Ganz, *The Medici Inner Circle: Working Together for Florence, 1420s-1450s*, in D.S. Peterson with D.E. Bornstein (ed. by), *Florence and Beyond. Culture, Society and Politics in Renaissance Italy. Essays in Honor of John M. Najemy*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2008, p. 370; D.V. Kent, *The Rise of the Medici. Faction in Florence 1426-1434*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

⁵ N. Rubinstein, *Florentina libertas*, in G. Ciappelli (ed. by), *Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. Political Thought and the Language of Politics. Art and Politics*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, p. 286. Le ricerche di Dale Kent sulle lettere personali di Cosimo hanno inoltre messo in evidenza il suo costante impegno a contrastare i numerosi ostacoli messi in atto dall'opposizione per limitare il

suo raggio d'influenza negli affari di stato: *Il committente e le arti. Cosimo de' Medici e il Rinascimento fiorentino*, Milano, Electa, 2005, pp. 430-431.

⁶ R. Fubini, *Problemi di politica fiorentina all'epoca del Concilio*, in P. Viti (a cura di), *Firenze e il Concilio del 1439*, I, Atti del convegno (Firenze 1989), Firenze, Olschki, 1994, p. 27.

⁷ A. Molho, *Fisco ed economia a Firenze alla vigilia del Concilio*, in *ivi*, pp. 90-91.

⁸ Papa Eugenio IV arrivò a Firenze il 27 gennaio 1439, il patriarca di Costantinopoli il 12 febbraio e infine l'imperatore bizantino il 15 febbraio: B. Del Corazza, *Diario fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. Gentile, Anzio, De Rubeis, 1991, pp. 79-81 e G. d'Anghiari, *I Giornali (1437-1482)*, a cura di N. Newbigin, «Letteratura italiana antica», III (2002), p. 56.

⁹ G. Holmes, *How the Medici Became the Pope's Bankers*, in N. Rubinstein (ed. by), *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, London, Faber & Faber, 1968, pp. 378-379.

¹⁰ È stata Paola Ventrone a ipotizzare che le rappresentazioni sacre del 1439 furono ideate per convogliare un messaggio di propaganda delle posizioni unioniste della Chiesa latina, e per questo esclusivamente riservate alla delegazioni conciliari: *La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini per il Concilio del 1439*, in G. Lazzi, G. Wolf (a cura di), *La stella e la porpora. Il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, Atti del convegno (Firenze 2007), Firenze, Polistampa, 2009, p. 25.

¹¹ G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 56.

¹² Paola Ventrone, basandosi su una nuova traduzione in italiano direttamente condotta sui manoscritti russi con le descrizioni del prelado souzdalense, ha potuto dimostrare che il dramma ebbe luogo nella chiesa di San Marco e non, come era stato precedentemente ipotizzato, in quella di San Felice o della Santissima Annunziata: «Una visione miracolosa e indicibile»: nuove considerazioni sulle feste di quartiere, in E. Garbero Zorzi, M. Sperenzi (a cura di), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 43-44 ed Ead., *La propaganda unionista negli spettacoli fiorentini* cit., pp. 34-35 e in particolare le note 50 e 51.

¹³ Probabilmente l'Annunciazione fu allestita il lunedì dopo Pasqua, il 6 aprile, poiché una provvisione del Comune proibiva la rappresentazione di spettacoli durante il periodo della quaresima, mentre il 14 maggio, giorno della ricorrenza liturgica, si svolse l'Ascensione: P. Ventrone, «Una visione miracolosa e indicibile» cit., p. 44. Per le datazioni proposte dagli altri studiosi vedi Ead., *La propaganda unionista negli spettacoli* cit., p. 39, nota 73.

¹⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1558*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, III, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 188-191.

¹⁵ Per le vicende relative all'insediamento dei Domenicani in San Marco e ai lavori di ristrutturazione del complesso vedi M. Scudieri, *La Biblioteca di San Marco dalle origini a oggi*, in Ead., G. Rasario (a cura di), *La Biblioteca di Michelozzo a San Marco. Tra recupero e scoperta*, Firenze, Giunti, 2000, pp. 10-13.

¹⁶ V. da Bisticci, *Le vite*, a cura di A. Greco, II, Firenze, s.e., 1976, pp. 177-178.

¹⁷ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori* cit., pp. 235-236.

¹⁸ *Ibidem*: «[...] avendo similmente comperato Cosimo dalla Compagnia dello Spirito Santo il sito dove è oggi il coro, fu fatto la cappella [maggiore], la tribuna et il coro con ordine di Michelozzo, e fornito di tutto punto l'anno 1439».

¹⁹ V. Ilardi, *The Banker-Statesman and the Condottiere-Prince. Cosimo de' Medici and Francesco Sforza (1450-1464)*, in C.H. Smyth, G.C. Garfagnini (ed. by), *Florence and Milan. Comparisons and Relations*, Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1982-1984, II, Florence, La Nuova Italia, 1989, p. 228. È stata inoltre attribuita a Cosimo una poesia in volgare del 1450 dedicata a Francesco Sforza da poco riconosciuto duca di Milano (D.V. Kent, *Il committente e le arti* cit., p. 38). Vedi *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, II, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 55-56.

²⁰ N. Rubinstein, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 99-153.

²¹ R.C. Trexler, *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic by Francesco Filarete and Angelo Manfredi*, Genève, Droz, 1978, pp. 10-11.

²² Ivi, pp. 75-78.

²³ In un primo tempo Francesco Sforza aveva stabilito che l'incontro tra Galeazzo Maria e Pio II avesse luogo a Bologna, ma a seguito delle insistenti richieste da parte della Signoria di Firenze acconsentì a dislocarlo nella città del giglio: R. Magnani, *Relazioni private tra la corte Sforzesca di Milano e casa Medici (1400-1500)*, Milano, s.e., 1910, pp. VIII-IX, doc. 16, Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Registri delle lettere interne ed esterne della Signoria*, 13 febbraio 1458.

²⁴ G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., pp. 120-121; *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460*, a cura di G. Aiazzi, Firenze, Piatti, 1840, p. LXXXIX; D. Buoninsegni, *Storie della città di Firenze dall'anno 1410 al 1460*, Firenze, Landini, 1637, pp. 123-124; R.C. Trexler, *The Libro Cerimoniale* cit., p. 75.

²⁵ A quel tempo il palazzo Medici di via Larga era diventato il nuovo polo dei percorsi celebrativi, attestando un sostanziale mutamento nella vita pubblica fiorentina e, di conseguenza, nei percorsi celebrativi: A.M. Testaverde Matteini, *La decorazione festiva e l'itinerario di 'rifondazione' della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXII (1988), p. 329.

²⁶ M. Pellegrini, *Pio II, il Collegio cardinalizio e la Dieta di Mantova*, in A. Calzona et al. (a cura di), *Il sogno di Pio II e il viaggio da Roma a Mantova*, Atti del convegno (Mantova 2000), Firenze, Olschki, 2003, p. 48.

²⁷ D. Buoninsegni, *Storie della città di Firenze* cit., p. 124.

²⁸ *Istorie di Giovanni Cambi cittadino fiorentino*, in *Delizie degli eruditi toscani*, a cura di I. di San Luigi, XX, tomo I, Firenze, G. Cambiagi, 1785, p. 369: «Era portato insur una barella quando entrò in Firenze, choperta di brochato, la quale portavano questi 4. Signori, cioè: Sig. Gismondo de' Malatesti, Sig. di Rimino, Sig. di Faenza, Sig. di Frullì; G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 121: «e perché gli era ammalato di gotte, si fece arrecare drento per Firenze da parecchi signori, tra' quali fu il signor messer Gismondo da Rimino e il signor messer Astorre da Faenza e 6 altri signori, e recaronlo in spalla in sur una sedia pontificale».

²⁹ R.C. Trexler, *The Libro Cerimoniale* cit., p. 75.

³⁰ E.S. Piccolomini, *I commentarii*, a cura di L. Totaro, I, Milano, Adelphi, 1984, p. 355.

³¹ Riguardo ai segnali anti-papisti manifestati dai Medici nel 1459 Poliziano tramanda che l'allora seienne Giuliano alla notizia che papa Pio II stava per passare rispose: «E' si passi: io vuo' cacare», in A. Wesselski (hrsg. von), *Angelo Polizianos Tagebuch (1477-1479)*, Jena, Diederichs, 1929, p. 196, n. 377.

³² N. Machiavelli, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 461.

³³ G. Ciappelli, *Carnevale e quaresima. Rituali e spazio urbano a Firenze (Secc. XIII-XVI)*, in J. Chiffolleau, L. Martines, A. Paravicini Bagliani (a cura di), *Riti e rituali nelle società medievali*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 163-164.

³⁴ *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in poi BNCF), ms. Magliabechiano, XXV. 24, cc. 4r-v.

³⁵ Ivi, c. 17r.; *Istorie di Giovanni Cambi* cit., p. 369.

³⁶ *Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figli e dell'honoranza fatta l'anno 1458 [sic] al figliuolo del Duca di Milano et al Papa nella loro venuta a Firenze*, BNCF, ms. Magliabechiano, VII. 1121, c. 68r.

³⁷ Ivi, c. 70r.; G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 121.

³⁸ Passo tratto da una lettera inviata da Antonio Ricavo al marchese Gonzaga: A. Luzio, *Una caccia di leoni*, «Gazzetta di Mantova», XXXVII (1899), n. 213. Con l'annotazione «et una giraffa con 20. uomini» anche Giovanni Cambi fa riferimento a un ingegno

meccanico (*Istorie di Giovanni Cambi* cit., p. 370), mentre cronisti e rimatori hanno in genere tralasciato di specificare che non si trattava di un animale in carne e ossa.

³⁹ G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 121.

⁴⁰ Gli armeggiatori furono dieci: Averardo di Bernardo de' Medici, Matteo di Bono Boni, Renato di Piero de' Pazzi, Giovanni di Antonio de' Pazzi, Lorenzo di Diotisalvi Neroni, Tommaso di Puccio Pucci, Domenico di Piero della Luna, Giovanni di Adovardo Portinari, Iacopo di Francesco Ventura, Piero di Giovanni della Luna (*Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, cc. 20v.-22v.; *Terze rime*, c. 73r.).

⁴¹ Per l'importanza delle sfarzose vesti con le insegne araldiche indossate degli armeggiatori vedi P. Ventrone, *L'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento*, in M. Villoresi (a cura di), *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 197.

⁴² *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, cc. 23r.-v.

⁴³ A Firenze il genere letterario delle descrizioni in forma laudativa di spettacoli, già diffuso nelle corti rinascimentali, sembra essere stato inaugurato proprio in occasione delle feste del 1459, quando gli spettacoli cavallereschi ebbero i Medici come protagonisti (P. Ventrone, *L'immaginario cavalleresco* cit., p. 201).

⁴⁴ La cappella fu tra le prime, se non la prima in assoluto, a essere ricavata tra le mura di un palazzo nobiliare grazie al privilegio concesso nel 1422 da papa Martino V a Cosimo di tenere un altare portatile per l'ufficiatura domestica: C. Acidini Luchinat, *La Cappella dei Magi*, in Ead. (a cura di), *Benozzo Gozzoli. La Cappella dei Magi*, Milano, Electa, 1993, p. 7. Sul rapporto fra gli affreschi gozzoliani e il ventennio di affermazione politica dei Medici racchiuso fra le feste per il concilio del 1439 e quelle del 1459 vedi P. Ventrone, *On the Use of Figurative Art as a Source for the Study of Medieval Spectacles*, «Comparative Drama», 25 (1991), pp. 4-16, in particolare pp. 11-14.

⁴⁵ A. Padoa Rizzo, *Benozzo e la cavalcata dei Magi*, in G. Lazzi, G. Wolf (a cura di), *La stella e la porpora* cit., pp. 109-117.

⁴⁶ R. Hatfield, *The Compagnia de' Magi*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIII (1970), pp. 107-161.

⁴⁷ C. Acidini Luchinat, *Medici e cittadini nei cortei dei Re Magi: ritratto di una società*, in Ead. (a cura di), *Benozzo Gozzoli* cit., pp. 364-368; D.C. Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 93-98; F. Cardini, *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Firenze, Mandragora, 2001, pp. 39-46.

⁴⁸ R. Hatfield, *Cosimo de' Medici and the Chapel in His Palace*, in F. Ames-Lewis (ed. by), *Cosimo 'il Vecchio' de' Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 234-237.

⁴⁹ Galeazzo Maria Sforza compare alla destra di Cosimo il Vecchio e Sigismondo Pandolfo Malatesta a seguire. Di opinione discordante Francesca Vaglianti che di recente ha proposto d'identificare Galeazzo Maria nella figura finora unanimemente ritenuta quella del Signore di Rimini (F.M. Vaglianti, *Benozzo Gozzoli e il cavaliere misterioso. Ipotesi per una nuova identificazione di Galeazzo Maria Sforza nel Corteo dei Magi*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2006, pp. 37-54).

⁵⁰ C. Märkl, *Papst Pius II. (1458-1464) in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi zu Florenz. Ein Beitrag zu Ikonographie und Zeremoniell der Päpste in der Renaissance*, «Concilium medii aevi», III (2000), pp. 155-183.

⁵¹ P. Lurati, *scheda n. 29*, in C. Paolini, D. Parenti, L. Sebgondoni (a cura di), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, Firenze, Giunti, 2010, pp. 256-257.

⁵² P. Schubring, *Cassoni. Truben und Trubenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, K.W. Hiersemann, 1915, pp. 253-254. Datazione condivisa da Scalini che però non esclude, in relazione all'esorbitante costo della panoplia cavalleresca da giostra che per questo motivo veniva riutilizzata per anni, si possa trattare di un evento più tardo: M. Scalini, *Il "ludus" equestre nell'età lauren-*

ziana, in P. Ventrone (a cura di), *Le tems revient 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, p. 87. Sempre a lui si deve l'informazione che «il costo di un bacinetto se riportato ad oggi in un giusto rapporto tra consumi e disponibilità si può paragonare a una Ferrari ed un armamento completo sfiorerebbe il paragone con il piccolo Jet personale utilizzato oggi dai grandi uomini d'affari»: M. Scalini, *Le armi: produzione, fruizione, simbolo nella Toscana medievale*, in L.G. Boccia, Id. (a cura di), *Guerre e assoldati in Toscana 1260-1364*, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1982, p. 70.

⁵³ Il poemetto in terzine meno conosciuto e più importante dedicato a Piero di Cosimo dopo la morte del *Pater Patriae* è quello noto con il titolo, attribuitogli da Carlo Strozzi, *Terze rime in lode di Cosimo de' Medici e de' figli e dell'honoranza fatta l'anno 1458 [sic] al figliuolo del Duca di Milano et al Papa nella loro venuta a Firenze* (BNCF, ms. Magliabechiano, VII. 1121) in parte trascritto da M.P. Ceccarelli, *Le Terze rime in lode di Cosimo de' Medici: ipotesi su un manoscritto*, «Notizie da Palazzo Albani», XVI (1987), pp. 24-50; in appendice ai *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, a cura di G. Volpi, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXVII, Città di Castello, Lapi, 1907, pp. 40-47; G. Volpi, *Le feste di Firenze del 1459. Notizia di un poemetto del sec. XV*, Pistoia, Pagnini, 1902; G. Volpi, *Note di varia erudizione e critica letteraria (secoli 14. e 15.)*, Firenze, Bernardo Seeber, 1903, pp. 46-47; V. Rossi, *Un ballo a Firenze nel 1459*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1895; R. Bessi, *Lo spettacolo e la scrittura*, in P. Ventrone (a cura di), *Le tems revient cit.*, pp. 108-109; R. Hatfield, *Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459*, «The Art Bulletin», LII (1970), pp. 247-248; J. Nevile, *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, *Appendix 1*, pp. 141-157. Estratti dell'altro poemetto noto con il titolo di *Ricordi di Firenze dell'anno 1459* (BNCF, ms. Magliabechiano, XXV. 24) sono stati pubblicati a cura di G. Volpi in *Rerum Italicarum Scriptores cit.*, pp. 1-38.

⁵⁴ La basilica fu consacrata nel 1443 nonostante il prospetto incompiuto della facciata (M. Maffioli, *La facciata di Santa Croce. Storia di un cantiere*, in *Santa Croce nell'800*, Firenze, Alinari, 1986, p. 41).

⁵⁵ Schubring lo aveva erroneamente identificato con l'*Ascesa al cielo di San Ludovico* (P. Schubring, *Cassoni. Truben und Trubenbilder cit.*, p. 253), mentre in realtà si trattava dell'affresco con l'*Assunzione di Nostra Donna* in cielo circondata da un coro di angeli, come già ricordato da Giorgio Vasari, che lo aveva però attribuito a Lorenzo di Bicci (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori cit.*, II, 1967, p. 320), e ancor prima nei *Ricordi* di Tommaso di Leonardo Spinelli dove era annotato il pagamento a un certo «Stefano dipintore» (F. Moisé, *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica*, Firenze, s.e., 1845, p. 481). Sono sempre queste fonti a riportare l'esatta ubicazione dell'affresco, realizzato non sulla facciata della chiesa bensì su quella del contiguo convento. Nel caso del cassone sembra quindi plausibile ipotizzare una licenza artistica oppure, anche se con numerose riserve, supporre che si trattasse di un altro affresco del quale unica memoria sembra essere la descrizione della facciata fatta da Moisé nel 1845 (vedi nota 60).

⁵⁶ Nel 1388 il Comune fiorentino, per onorare l'amicizia di lunga data tra Firenze e la casa d'Angiò, aveva dedicato a San Ludovico di Tolosa un giorno festivo in perpetuo da celebrare nella cappella di Santa Croce, mentre la Parte Guelfa lo aveva ufficialmente adottato come patrono: D. Finiello Zervas, *Orsanmichele. 1434-1493*, in Ead. (a cura di), *Orsanmichele a Firenze*, Modena, Panini, 1996, p. 200.

⁵⁷ Nel maggio 1423 il consiglio di Parte Guelfa approvò una spesa di trecento fiorini per l'acquisto del bronzo, mentre la statua vera e propria fu terminata e installata nella nicchia dopo il novembre 1425 (J. Pope-Hennessy, *Donatello scultore*, Torino, Allemandi 1993, pp. 48-52).

⁵⁸ Lo spostamento della statua di San Ludovico è stato datato con precisione dal momento che nel 1451 figurava ancora, quale oggetto di orgoglio, in un inventario della Compagnia, mentre l'anno successivo la Parte Guelfa aveva partecipato alle offerte in cera per la festa civica di Sant'Anna in luglio ma non a quelle per la festa del suo patro-

no in agosto. Inoltre Bartolomeo Scala, cancelliere di Parte Guelfa, in una 'provvisione' del 1460 affermava che qualche anno prima della sua nomina, avvenuta nell'ottobre 1459, la statua di San Ludovico era stata rimossa dalla sua edicola (D. Finiello Zervas, *Orsanmichele* cit., p. 211). Infine, nel 1550 Vasari, non sapendo che la statua in origine era stata realizzata per Orsanmichele, ne registra la presenza sopra il portale di Santa Croce (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori* cit., p. 218).

⁵⁹ Nonostante nel 1970 Charles Seymour avesse proposto su basi stilistiche di datare il pannello al 1460-1465, non tralasciando di accennare al fatto che la statua raffigurata potesse essere quella di Donatello (*Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven, Yale University Press, 1970, pp. 116-119), nel 1974 Ellen Callmann non ne tenne conto nel suo libro su Apollonio di Giovanni (*Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 62-63).

⁶⁰ È sorprendente la stretta analogia tra la descrizione della facciata fatta da Moisé nel 1845, pochi anni prima dell'inizio dei lavori di rifacimento su progetto di Nicola Matas, e la raffigurazione sul cassone di Yale: «sorge la fronte del tempio, nuda, rozza [...] Dentro l'arco a sesto acuto che corona la porta maggiore, in una nicchia ornata più modernamente, e di stile non bello e discordante coll'edificio, fu collocata la statua colossale di san Lodovico di casa d'Angiò, poi vescovo di Tolosa colata in bronzo da Donatello [...] nell'imbotte dell'arco e attorno la nicchia siano dipinti con molta grazia certi angioletti in adorazione, pure siccome ora si scorgono appena, guasti e sbiaditi dal tempo [...] E quegli angioletti, colle mani giunte, alla compunzione delle movenze e dei volti, ci è sembrato dovessero adorare ben altro che quella nicchia [...] Gli stemmi del Comune e del popolo, dipinti sopra le porte, ricordano pubblicamente a chi si debba la costruzione del tempio, e chi ne abbia il dominio diretto» (F. Moisé, *Santa Croce di Firenze* cit., pp. 86-89).

⁶¹ *Terze rime*, c. 59r.

⁶² Erano Carlo degli Oddi, Alessandro Miraballi, Manno de' Temperani, Carlo d'Angnolo Pandolfini, Tommaso Soderini e Niccolò Buonanni (*Terze rime*, c. 59r.). Il fatto che Carlo degli Oddi figurasse tra i giudici non gli preclude di far partecipare alla giostra un suo armeggiatore, dal momento che Giusto d'Anghiari riferisce che «Venerdì a dì 13 d'aprile in Firenze cominciammo ad accattare dell'armi dalla giostra per armare l'uomo d'armi di Carlo degli Oddi» (G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 120).

⁶³ Per i criteri e le modalità del premio vedi G. Ciappelli, *L'arbitraggio di quattro giostre fiorentine del Quattrocento nelle imbrecciature di un notaio. Gli atti di ser Bartolomeo da Coiano*, «Interpres», XIII (1993), pp. 250-274.

⁶⁴ *Terze rime*, c. 32v. In questo caso il cimiero corrisponde all'arme della Parte Guelfa (d'argento, all'aquila di rosso afferrante un drago verde), organizzatrice dell'evento.

⁶⁵ Un elmetto da uomo d'arme che molto si avvicina è quello realizzato in Italia settentrionale, forse a Milano, datato al 1480-1490 e conservato a Londra alla Royal Armouries (M. Scalini, *Il "ludus" equestre* cit., p. 86).

⁶⁶ L'uso dei cimieri è testimoniato, oltre che dai documenti, da numerose lastre tombali e da una tarsia proveniente dallo studiolo di Federico da Montefeltro ora al Metropolitan Museum of Art di New York. Dei cimieri dorati che si solevano fissare su elmetti e celate, destinate ai vincitori delle giostre, sono pochissimi quelli sopravvissuti; uno si trova al Museo Stibbert di Firenze ed è stato attribuito alla bottega di Antonio del Pollaiuolo con datazione 1450-1460 (ivi, pp. 171-172, cat. n. 3.5).

⁶⁷ Nell'inventario mediceo del 1492 figurava «uno elmetto suvi uno chupido gnu-do legato per le mani dietro a uno alloro» (ivi, p. 95), mentre un'incisione di anonimo fiorentino con il *Busto di guerriero con armatura fantastica* (1470 ca.), ora alla National Gallery of Art di Washington, ritrae un elmo con un putto sulla sommità (P.L. Rubin, A. Wright, ed. by, *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, London, National Gallery Publications, 1999, p. 282).

⁶⁸ Un esemplare simile attribuito al nord Italia e datato 1450-1460 si trova al Fitzwilliam Museum di Cambridge (I. Eaves, *Catalogue of European Armour at The*

Fitzwilliam Museum, Woodbridge, Boydell Press, 2002, p. 166). Per quanto riguarda invece le piume, nell'inventario mediceo dei beni di Piero di Cosimo si rintraccia la voce «una cresta d'ottone dorato con penne da elmo» (*Inventari medicei 1417-1465. Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, a cura di M. Spallanzani, Firenze, S.P.E.S., 1996, p. 126).

⁶⁹ Al Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi si trova un disegno per standardo di forma triangolare con la raffigurazione di *Venere e Amore*, realizzato nel 1475 da Andrea del Verrocchio in collaborazione con Leonardo da Vinci, da Brown ritenuto affine a quelli raffigurati sul cassone di Yale: D.A. Brown, *Verrocchio and Leonardo. Studies for the 'Giostra'*, in E. Cropper (ed. by), *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent. Papers from a Colloquium held at The Villa Spelman (Florence 1992)*, Bologna, Nuova Alfa, 1994, pp. 99-101.

⁷⁰ È singolare che nell'inventario mediceo dei beni di Cosimo il Vecchio figurì «uno bacinetto choperto di velluto rosso fornito d'ariento chon uno cimiere d'uno chane d'ariento» (*Inventari medicei 1417-1465 cit.*, p. 78).

⁷¹ Gombrich pur rimarcando nell'insegna con il Tempo un'attinenza con la giostra di Lorenzo de' Medici «le tems revient» del 1469 aveva escluso che si trattasse della raffigurazione di quell'evento perché a quella data Apollonio di Giovanni era già deceduto (E.H. Gombrich, *Apollonio di Giovanni. A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVIII, 1955, p. 24, nota 2).

⁷² *Ibidem*: «The right-hand device has never been correctly described: the lady looks at a cage, scratched into the gesso in which appears a fettered youth. She holds a large key on her lap». Già nel *Roman de la Rose* Amore esclama «avec cette clef je fermerai ton cœur» e in una miniatura parigina del 1380 ca. (British Library di Londra, Add. ms. 42133, c. 15) il dio dell'amore è colto nell'atto di sigillare il cuore dell'amato per mezzo di una chiave dorata.

⁷³ Ad esclusione di Gombrich (vedi nota precedente) gli studiosi hanno unanimemente interpretato l'immagine, riconoscendovi una donna seduta dentro una barca della quale tiene il timone, come allegoria della Fortuna. Ad avvalorare ulteriormente quanto asserito da Gombrich sono le annotazioni del restauratore riguardo all'originario colore verde, poi virato e ridipinto in marrone, della superficie sulla quale è seduta la figura femminile.

⁷⁴ Usata in alcuni tipi di giostra per evitare scarti del cavallo. Esemplari affini di testiere di cavallo, e databili alla stessa epoca, sono quelli del Museum of Art di Philadelphia: M. Scalini, *L'armatura fiorentina del Quattrocento e la produzione d'armi in Toscana*, in F. Cardini (a cura di), *Guerra e guerrieri nella Toscana del Rinascimento*, Firenze, Edifir, 1990, p. 88, figg. 64-65.

⁷⁵ Protezione del petto, braccia e spalle del cavallo che presenta quasi sempre protuberanze emisferiche, dette 'bozze': L.G. Boccia (a cura di), *Armi difensive dal Medioevo all'età moderna*, Firenze, Centro Di, 1982, p. 43.

⁷⁶ Calotta metallica imbottita interiormente e spesso rivestita esternamente in tessuto: M. Scalini (a cura di), *A bon droyt. Spade di uomini liberi, cavalieri e santi*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 166-167, cat. n. 34.

⁷⁷ Gambiere simili fanno parte di un'armatura realizzata a Milano intorno al 1410-1415 e ora al Castello di Churburd a Sluderno (L.G. Boccia, F. Rossi, M. Morin, *Armi e armature lombarde*, Milano, Electa, 1980, p. 52, fig. 35).

⁷⁸ Un pezzo simile realizzato a Milano nella bottega Missaglia tra il 1445 e il 1450 si trova al Castello di Churburg a Sluderno (ivi, p. 65, fig. 48), mentre il lungo pennacchio molto si avvicina a quello dipinto nell'affresco con il *Torneo-battaglia di Louwerzep* (1435 ca.) da Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova.

⁷⁹ Copricapo a forma di piccola calotta emisferica.

⁸⁰ Riguardo a un pezzo simile, datato tra il 1470 e il 1480 ora al Musée royal de l'armée et d'histoire militaire a Bruxelles, Scalini aveva rimarcato corrispondenze

nell'iconografia fiorentina della metà del secolo e del venticinquennio seguente (*Il "ludus" equestre* cit., p. 89 e pp. 184-185, cat. n. 3.20).

⁸¹ Simili iscrizioni si rintracciano sui finimenti dei cavalli dei tre giovanissimi cavalieri che nel corteo dei Magi nella cappella di Palazzo Medici precedono il re Gaspare.

⁸² Alcuni martelli d'arme di epoca successiva si trovano al Museo Bagatti Valsecchi di Milano: R. Pavoni (a cura di), *Museo Bagatti Valsecchi*, II, Milano, Electa, 2004, pp. 805-806, cat. nn. 1151, 1152.

⁸³ L'immagine sembra riallacciarsi a quella raffigurata sull'armatura da parata del *Busto di giovane guerriero*, al Museo Nazionale del Bargello, con Ercole che stringe tra le mani i due serpenti inviati a ucciderlo quando era ancora bambino o, forse ancora più pertinente, alla tavoletta con *Ercole e l'idra* agli Uffizi (copia di una delle tele disperse realizzate su commissione medicea nel 1460), entrambe opere attribuite ad Antonio del Pollaiuolo con datazione intorno al 1470. Sempre in relazione a questa iconografia sappiamo che il primo premio della giostra tenutasi il 29 gennaio 1429 consisteva in «uno Ercole d'ariento in sun uno elmetto ricco e bello» (G. Ciappelli, *L'arbitraggio di quattro giostre* cit., p. 260). Per un approfondimento sui significati dell'immagine di Ercole nella Firenze rinascimentale vedi A. Wright, *The Myth of Hercules*, in G.C. Garfagnini (a cura di), *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Atti del convegno (Firenze 1992), Firenze, Olschki, 1994, pp. 322-339.

⁸⁴ Per l'interpretazione del termine vedi G. Volpi, *Le feste di Firenze del 1459* cit., p. 7, nota 2 e M. Scalini, *Il "ludus" equestre* cit., p. 92. Questo vocabolo ricorre con una certa frequenza nei documenti del tempo in relazione a «cose da giostra»: «uno schudo dipinto a diamanti e badaloni» e «una sella con una sonagliera di velluto inarientata e ii badaloni» (*Inventari medicei 1417-1465* cit., pp. 125 e 128); «1 Pajo di barde al detto cavallo sino in terra, pettiere colla testiera d'ariento ismaltato e dorato con teste di lioni con campanelle avolte in bocca, e badaloni, sonagli grossi pendenti, e più teste di bambini intorno a dette barda...» (P. Fanfani, *Ricordo di una giostra fatta in Firenze a dì 7 febbraio del 1468 sulla piazza di Santa Croce*, Firenze, Stamperia sulle Logge del Grano, 1864, pp. 15-16); «[il cavallo] era nobilmente covertato di velluto pagonazzo cum tira di gibellini da pie' ripiena di badaloni di grandezza d'un braccio l'uno...» (S. Settis, *Citarea «su una impresa di bronconi»*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XXXIV, 1971, p. 143).

⁸⁵ M.P. Ceccarelli, *Le Terze rime in lode di Cosimo de' Medici* cit., pp. 25 e 42.

⁸⁶ *Terze rime*, c. 74r.

⁸⁷ Il solo esempio finora noto, oltre a quello del 1459, di un trionfo di Amore che aveva accompagnato un'armeggeria lungo le strade cittadine è quello del 1464 dedicato da Bartolomeo Benci a Marietta Strozzi: P. Ventrone, *Lo spettacolo laurenziano nelle testimonianze dei contemporanei*, in F. Cardini (a cura di), *Lorenzo il Magnifico*, Firenze, 1992, p. 247, nota 14.

⁸⁸ La descrizione del carro di Amore è l'unica fornita dal Petrarca nei *Trionfi*, per questo motivo fu meticolosamente seguita dagli illustratori e finì per costituire il modello a cui attenersi nella raffigurazione degli altri cinque carri: A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino, Einaudi, 1985, p. 301).

⁸⁹ Tra i più antichi esemplari con la raffigurazione dei Trionfi si annoverano i fronti di cassone realizzati da Pesellino, intorno al 1444, forse proprio per le nozze di Piero de' Medici e Lucrezia Tornabuoni, ora all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston: A. Staderini, *Il confronto con le novità rinascimentali: pittori di cassoni nella Firenze di metà Quattrocento*, in C. Paolini, D. Parenti, L. Sebreghondi (a cura di), *Virtù d'amore* cit., pp. 115-116.

⁹⁰ *Terze rime*, c. 74v.

⁹¹ *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, c. 23r. Queste rime rivelano stringenti affinità con il *Triumphus Cupidinis I* di Francesco Petrarca. Vedi F. Petrarca, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, Milano, Mondadori, 1996, p. 56.

⁹² Scalini ritiene che l'arco 'soriano', ossia orientale e di conseguenza esplicitamente connesso con un mondo non regolato da ragione e fede, sia segnale di passioni sfrenate e negative: M. Scalini, «*Pulchritudo, Amor, Voluptas*». *Giovanni Pico della Mirandola* (1463-1494) *alla corte di Lorenzo il Magnifico*, in Id. (a cura di), «*Pulchritudo, Amor, Voluptas*». *Pico della Mirandola alla corte del Magnifico*, Firenze, Polistampa, 2001, pp. 24-25.

⁹³ P. Bell, *L'impero colpisce ancora. I Greci nel Virgilio Riccardiano*, in G. Lazzi, G. Wolf (a cura di), *La stella e la porpora* cit., p. 166.

⁹⁴ Si tratta del più antico manoscritto fiorentino firmato e datato con l'illustrazione dei *Trionfi*: E. Callmann, *Apollonio di Giovanni* cit., pp. 11-12. Vedi anche A. Staderini, *Il confronto con le novità rinascimentali* cit., pp. 119-120.

⁹⁵ *Terze rime*, c. 67r.

⁹⁶ *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, c. 17v.

⁹⁷ Il tema di lacci e nodi che imprigionano le vittime di Amore è un *topos* alquanto ricorrente nel *Canzoniere* e nel *Trionfo di Amore* di Francesco Petrarca.

⁹⁸ Biblioteca Riccardiana di Firenze, ms. 492, cc. 73v. e 87r. Per la datazione vedi G. Lazzi, *Enea sull'Arno: un sogno greco e un messaggio illustrato*, in Ead., G. Wolf (a cura di), *La stella e la porpora* cit., pp. 120-121.

⁹⁹ P. Ventrone, *L'immaginario cavalleresco* cit., p. 208.

¹⁰⁰ A. Bayer, *From Cassone to Poesia. Paintings of Love and Marriage*, in Ead. (ed. by), *Art and Love in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 234.

¹⁰¹ *Terze rime*, c. 73r. Inoltre tra le cose da giostra elencate nell'inventario di Piero di Cosimo del 1463 figura «uno stendardo con uno falchone con penne» (vedi *Inventari medicei 1417-1465* cit., p. 128).

¹⁰² M. Camille, *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, London, King, 1998, pp. 96-98. Se già in occasione dell'armeggeria con trionfo di Amore organizzata il 14 febbraio 1464 da Bartolomeo Benci per Marietta degli Strozzi i giovani del suo seguito indossavano «gonnellini e calze verde con falconi sul petto e di drieto, d'ariento, che gittavano penne per tutto el gonnellino» (F. Lapaccini, *L'armeggeria di Tommaso Benci*, in *Lirici toscani del Quattrocento* cit., pp. 1-16), anche nei versi che Luigi Pulci dedica alla giostra laurenziana del 1469 ricorre l'immagine del falco imprigionato nella rete quale allegoria erotica (L. Pulci, *La joute et les autres œuvres poétiques*, sous la dir. de P. Sarrazin, Turnhout, Brepols, 2007, p. 78, strofa 16).

¹⁰³ L. Borgia, F. Fumi Cambi Gado, *Insegne araldiche e imprese nella Firenze medicea del Quattrocento*, in M.A. Morelli Timpanaro, R. Manno Tolu, P. Viti (a cura di), *Consorterie politiche e mutamenti istituzionali in età laurenziana*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, pp. 229-230. Per un ulteriore approfondimento vedi F. Ames-Lewis, *Early Medicean Devices*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», XLII (1979), pp. 134-140.

¹⁰⁴ P. Scapecchi, *Enea Silvio Piccolomini, Piero della Francesca e gli affreschi di Arezzo*, «*Prospettiva*», XXXII (1983), p. 75; A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema* cit., p. 306; P. Lurati, *scheda n. 29* cit., p. 257.

¹⁰⁵ E.S. Piccolomini, *Aeneae Sylvii Piccolominei senensis, qui post adeptum pontificatum Pius eius nominis secundus appellatus est, opera quae extant omnia...*, Basileae, ex officina Henricpetrina, 1571, pp. 870-871. Il poema segue l'epistola CCCXCV priva di data ma ritenuta successiva all'elezione papale del 1458.

¹⁰⁶ Vedi nota 119.

¹⁰⁷ Il testo latino composto nel 1444 ebbe larga diffusione in forma di manoscritto, mentre solo dopo la morte del pontefice fu dato alle stampe (A. Bayer, ed. by, *Art and Love in Renaissance Italy* cit., pp. 198-200, cat. n. 98). Nonostante una parte della critica abbia sottolineato il proposito educativo-moralistico della novella, concordo con la tesi di Emilio Bigi che considera la sconfitta dell'autore, divenuto papa, indice del carattere spregiudicatamente mondano dell'operetta: E. Bigi, *La Historia de duobus amantibus*, in

L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Pio II e la cultura del suo tempo*, Atti del convegno (Milano 1989), Milano, Guerini, 1991, pp. 163-174.

¹⁰⁸ Galeazzo Maria, sulla scorta degli insegnamenti impartitigli dal maestro di ballo Guglielmo Ebreo che nel 1463 gli dedicherà un trattato di danza, prese parte al ballo ostentando grande sicurezza nonostante la giovane età: P. Castelli, *La kermesse degli Sforza pesaresi*, in Ead., M. Mingardi (a cura di), *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pesaro, Pucelle, 1987, p. 32, nota 51.

¹⁰⁹ R. Magnani, *Relazioni private* cit., pp. XXI-XXIII, doc. 28, Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), *Potenze sovrane. Galeazzo Sforza*. Firenze, 30 aprile 1459.

¹¹⁰ G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 121.

¹¹¹ Vedi nota 109.

¹¹² *Terze rime*, c. 67v.

¹¹³ *La corte il mare i mercanti*, Firenze, Electa, 1980, p. 331.

¹¹⁴ J. Nevile, *The Eloquent Body* cit., p. 19. A Lorenzo de' Medici è stata attribuita la composizione coreografica della *bassadanza* intitolata *Venus*, ma non essendo nota la data di composizione è stato escluso dagli studiosi che possa risalire al 1459 quando il giovane Medici aveva appena dieci anni.

¹¹⁵ M. Padovan, *Lorenzo de Medici e la danza*, «Rinascimento», XXXII (1992), p. 247.

¹¹⁶ A. Pontremoli, P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, p. 169.

¹¹⁷ Anche le giostre organizzate da Lorenzo il Magnifico nel 1469 e da Giuliano de' Medici nel 1475 non figurano nel *Liber ceremonialis* in quanto spettacoli di committenza privata.

¹¹⁸ E.S. Piccolomini, *I commentarii* cit., p. 365.

¹¹⁹ Ivi, p. 355.

¹²⁰ R. Fubini, *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 87-106. La giostra del 1469 fu celebrata da Ugolino Verino in un'opera oggi perduta - F. Bausi, *L'epica tra latino e volgare*, in R. Fubini (a cura di), *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, Atti del convegno (Firenze, Pisa e Siena 1992), II, Pisa, Pacini, 1996, pp. 358-359 - e da Luigi Pulci, quella del 1475 nei versi giunti sino a noi di Naldo Naldi e Poliziano.

¹²¹ N. Rubinstein, *The Government of Florence* cit., pp. 115-116.

¹²² R. Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo: edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo*, «Annali di architettura», XV (2003), pp. 37-38.

¹²³ J.G. Bernstein, *The Portal of the Medici Bank in Milan*, in S.C. Bule, A.P. Darr, F. Superbi Gioffredi (ed. by), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 346-349.

¹²⁴ A questo proposito vedi anche J.T. Paoletti, *The Banco Mediceo in Milan: Urban Politics and Family Power*, «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», XXIV (1994), p. 214 e C. Seymour, *Early Italian Paintings* cit., p. 119.

¹²⁵ C. Maspoli (a cura di), *Stemmario Trivulziano*, Milano, Niccolò Orsini de Marzo, 2000, pp. 39-40 e 43. L'impresa, associata al motto *Quietum Nemo Impune Lacesset* («nessuno impunemente attenterà alla pace»), compare sul verso di una medaglia datata al 1456 con il busto di Francesco I Sforza sul recto (G. Cambin, *Le rotelle milanesi: bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi, imprese, insegne*, Fribourg, Società svizzera di araldica, 1987, p. 406) e nel libro astrologico *De Sphaera* (ms. *Latinus* 209 = alfa.X.2.14, c. 4v., Modena, Biblioteca Estense Universitaria) miniato per la corte milanese intorno al 1460 e di recente attribuito a Cristoforo de Predis. Il fatto che sul cassone di Yale il cane non sia raffigurato sotto al pino è a mio avviso da ricondurre alle dimensioni estremamente ridotte dell'immagine del cane, come pure nel caso del falcone mediceo che non ghermisce l'anello diamantato.

¹²⁶ La richiesta di Lorenzo de' Medici giunse a Francesco Sforza tramite l'amministratore del Banco Mediceo di Milano, Pigello Portinari, che il 22 febbraio 1465 rispondeva al rampollo mediceo «de la licentia volevate da questo I. S. [Francesco Sforza] di portare la giornea della divisa sua del cane. [...] Responsemi che tutte le cose sue potete reputare vostre, e così usarle come le vostre proprie. Ed avendo io decto ad la S. S.ria nel domandare decta licentia che faria fare la decta giornea, n'è seguito quello stimavo che me disse; io non lo saprei così bene fare per non essere uso, et che voleva lasciassi il pensiero a la S. S.ria et così l'ha ordinata. E sarà tanto richa e bella, quanto nesuna se ne sia may facta; e fia a la misura vostra, et farolla sollicitare, e, come sarà fornita, di subito ve la manderò» (R. Magnani, *Relazioni private* cit., pp. XXXV-XXXVI, doc. 51, ASF, *Filza n. 23, n. 19*. Milano 22 febbraio 1465).

¹²⁷ L. de' Medici, *Lettere*, a cura di R. Fubini, I, Firenze, Giunti-Barbera, 1977, pp. 21-22: «La giornèa a me vostro fedelissimo servidore, mandata per proprio cavallaro, è giunta a tempo, che non so quanto all'animo mio mi fusse stata più conveniente et cara. In eterno, vivendo io et chiunque serà di me, rispetto le Vostre Illustrissime Singnorie, le porteranno, non dico tanto in sulle spalle, ma in nel mezo del cuore le vostre insegne et divise ci staranno sculte et infisse».

¹²⁸ L'origine viscontea dello scaglionettato è testimoniata dal cassone dublinese con la *Battaglia di Anghiari*, dove compare su giornee e barde di cavalli delle truppe di Filippo Maria Visconti; fu poi ereditato dagli Sforza (M. Predonzani, *Anghiari 29 giugno 1440. La battaglia, l'iconografia, le compagnie di ventura, l'araldica*, Rimini, Il Cerchio, 2010, p. 165 e nota 61, dove rimanda a G. Cambin, *Le rotelle milanesi* cit., pp. 141, 154, 247, 284 e a C. Maspoli, a cura di, *Stemmario* cit., p. 43). Inoltre nel Castello Sforzesco di Milano si trova la sala degli «Scarlioni», cosiddetta per la decorazione con motivo a fasce bianche e rosse con andamento a zigzag, nella quale Galeazzo Maria era solito concedere le udienze: M.T. Fiorio (a cura di), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Skira, 2005, p. 326. A mio avviso nel pannello di Yale lo scaglionettato che in alcuni casi non si presenta a fasce continue è dovuto a ridipinture di epoca successiva.

¹²⁹ *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, c. 16v.; G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 121; *Croniche di Giovanni di Iacopo e di Lionardo di Lorenzo Morelli*, in *Delizie degli eruditi toscani* cit., XIX, pp. 177-178. Ancora un decennio più tardi veniva ricordato da Luigi Pulci che nella *Giostra* verseggiava «E molto d'Anton Boscol si parlava, / e così il tempo lieto oltre passava» (L. Pulci, *La Giostra*, in Id., *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986, p. 72, XXVIII). Gli altri giostranti furono: Piero Rinuccini, Gregorio Marsuppini, Francesco Benci, Braccio Guicciardini, Piero Vespucci, Conte Gherardo della Gherardesca (*Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, c. 15r.-16r.; *Terze rime*, c. 62v.).

¹³⁰ P. Ventrone, *L'immaginario cavalleresco* cit., p. 201.

¹³¹ Vedi *Bellezze della letteratura italiana*, a cura di G.B. Niccolini, D. Bertolotti, Firenze, s.e., 1825, p. 277.

¹³² Le numerose imprese disseminate nelle scene dipinte sui cassoni nuziali sono state per lo più ritenute decorative, tranne per il cassone con la *Battaglia di Anghiari* alla National Gallery di Dublino, attentamente esaminato da Massimo Predonzani (vedi nota 128), e quello con *L'invasione della Grecia a opera di Serse* all'Allen Museum di Oberlin, dove la presenza degli stemmi Vettori e Rucellai ha consentito a Stechow di rintracciare nel *Libro di bottega* di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono la committenza in occasione del matrimonio del 1463 tra Caterina Rucellai e Piero di Francesco Vettori (W. Stechow, *Marco del Buono e Apollonio di Giovanni. Cassone Painters*, «Bulletin of the Allen Memorial Art Museum», I, 1944, pp. 5-15). È mia opinione che nei pannelli di cassone dove compaiono molteplici imprese il pittore intendesse evocare la fazione politica di appartenenza dei due lignaggi.

¹³³ *Spogli di archivi, del senatore Carlo di Tommaso Strozzi, 1670, Sta. Maria Nuova 2°*, *Libro di Marco del Buono Giamberti e Apollonio di Giovanni* (BNCF, ms. Magliabechiano,

XXXVII. 305), c. 64r., «figlia di Gio di Bonromeo Borromei a Gio di Antonio de Pazzi» (pubblicato in E. Callmann, *Apollonio di Giovanni* cit., *Appendix I*, pp. 76-81).

¹³⁴ Le notizie relative alla famiglia Borromeo sono alquanto confuse e frammentarie. Per contestualizzare il mio discorso mi sono avvalsa delle seguenti fonti: P. Litta, *Famiglie celebri in Italia*, Milano, Paolo Emilio Giusti stampatore, 1819-1902, I, serie I, *Borromeo*, tav. I; *Istoria fiorentina di Marchionne di Coppo Stefani in Delizie degli eruditi toscani* cit., IX, p. 126; *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Treccani, 1971, pp. 48-49, *Borromeo, Galeazzo*; *The Borromei Family and its Banks in the Fourteenth and the Fifteenth Centuries*, [9/12] <<http://queenmaryhistoricalresearch.org/roundhouse/default.aspx>>.

¹³⁵ L. Martines, *April Blood. Florence and the Plot Against the Medici*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 65.

¹³⁶ P. Litta, *Famiglie celebri* cit., V, serie II, *Pazzi*, tav. VII.

¹³⁷ Sebbene venga solitamente riportata la data 1459, dai documenti e dai diari del tempo il matrimonio risulta essere stato celebrato nel giugno 1460. Vedi *Gabella dei contratti*, Firenze, ASF, ms. 1229, c. 17v., *Pazzi*; *Monte Comune o delle Graticole*, parte II, ASF, ms. 3734, c. 172r.; G. d'Anghiari, *I Giornali* cit., p. 125.

¹³⁸ P. Schubring, *Cassoni. Truben und Trubenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, Hiersemann, 1923, p. 450.

¹³⁹ L'ordine per la «figliuola di Francesco di Giannozzo degl'Alberti, a Piero di Papi di Cino Rinuccini» era per il matrimonio del 1462 (*Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini* cit., p. 129) come pure quello per la «figliuola di Benedetto di Marco degli Strozzi, a Iacopo degli Spini, 1462» corredato di data.

¹⁴⁰ *Monte Comune o delle Graticole*, c. 157r.

¹⁴¹ *Spogli [dall'Archivio de' Contratti] di Cosimo della Rena, Sagittario*, BNCF, FN. II.IV.402, c. 316. In genere la confessione avveniva pochi mesi dopo il matrimonio (L. Fabbri, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 187-189).

¹⁴² L'annotazione successiva a quella Borromeo-Pazzi per la «figliuola di Giovanni Rucellai, a Piero di Francesco di Pagolo Vettori» generalmente riferita alle nozze del 1463 (L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, Firenze, Cellini, 1861, tav. XVI) trova conferma sia nel *Monte Comune o delle Graticole*, c. 101r., «E n'è avto a dì 16 di luglio 1463 fiorini millequattro, s. .xi., d. .vi., per lei a Piero di Francesco di Pagholo Vettori suo marito, per chonto di più cose fatte secondo gli ordini del Monte...» sia nel fatto che nello stesso anno Caterina di Giovanni Rucellai figurava alla gabella col marito (*Poligrafo Gargani*, fasc. 1752, *Rucellai*, c. 196). La Callmann aveva invece ipotizzato per le nozze Borromeo-Pazzi il 1461 (*An Apollonio di Giovanni for an Historic Marriage*, «The Burlington Magazine», CXIX, 1977, p. 178), mentre proponeva di collocare l'ordine dei cassoni Rucellai-Vettori alla fine del 1461 per il matrimonio celebrato nel 1463 o 1465 (*Apollonio di Giovanni* cit., p. 56, cat. 8).

¹⁴³ R. Fubini, *Italia quattrocentesca* cit., p. 93.

¹⁴⁴ *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, c. 1v.

¹⁴⁵ Piero de' Pazzi nel 1458 figurava tra i cinque ambasciatori inviati dalla Signoria a Roma per rendere omaggio a Pio II da poco eletto pontefice (*Istorie fiorentine di Scipione Ammirato. Con l'aggiunte di Scipione ammirato il giovane*, V, Firenze, s.e., 1849, pp. 153-154).

¹⁴⁶ *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, cc. 5r.-v. Bernardo di Domenico Giugni, intimo amico di Cosimo ritratto nella cappella dei Magi, era il padre di Fiammetta che nel 1435 sposò Piero de' Pazzi, mentre Giovanni di Antonio Canigiani era il padre di Antonio che nel 1456 convolerà a nozze con Alessandra di Piero de' Pazzi (P. Litta, *Famiglie celebri* cit., V, serie II, *Pazzi*, tav. VIII).

¹⁴⁷ R. Magnani, *Relazioni private* cit., pp. XII-25, doc. 20, ASMi, *Potenze Sovrane. Galeazzo Sforza*. Firenze, 17 aprile 1459. A quella data la villa doveva essere stata ereditata

da uno dei figli, probabilmente da Jacopo, essendo Andrea de' Pazzi scomparso nel 1445. Anche le *Terze rime* narrano che Galeazzo Maria Sforza sostò nel palazzo di proprietà della famiglia Pazzi (*Terze rime*, c. 37v.).

¹⁴⁸ L. Martines, *April Blood* cit., p. 67; *Dizionario Biografico* cit., pp. 215-217, Boscoli, Antonio.

¹⁴⁹ Orlando di Guccio de' Medici, uno dei capi della famiglia esiliato insieme a Cosimo nel 1433, occupò una posizione di rilievo negli affari della città di Firenze e assunse numerose cariche pubbliche, tra le quali quella di ambasciatore presso Francesco Sforza (D.V. Kent, *Il committente e le arti* cit., p. 262; J.R. Spencer, *Andrea del Castagno and His Patrons*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 52).

¹⁵⁰ Averardo di Bernardo di Antonio di Giuliano (detto Giovenco) de' Medici sposò Camilla di Antonio de' Pazzi nel 1456 (P. Litta, *Famiglie celebri* cit., III, serie I, *Medici*, tav. XVIII) e per l'occasione i cassoni nuziali furono commissionati alla bottega di Apollonio di Giovanni (BNCF, ms. *Magliabechiano*, XXXVII. 305, c. 63v.). Il padre di Averardo fu a capo delle forze fiorentine che riportarono la vittoria nella battaglia di Anghiari del 1440, contribuendo con le sue gesta ad accrescere il prestigio dei Medici agli occhi della popolazione (D.V. Kent, *Il committente e le arti* cit., pp. 232, 253; J.R. Spencer, *Andrea del Castagno* cit., pp. 15-25).

¹⁵¹ Vedi nota 40.

¹⁵² Nel 1443 Andrea de' Pazzi aveva ricevuto papa Eugenio IV nel capitolo della basilica di Santa Croce dove disponeva di alcune stanze e lì avevano desinato (C. Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart, Cotta, 1892, p. 217). Per quanto riguarda invece l'edificazione della cappella, sull'intonaco del tamburo esterno della cupola è stata rinvenuta l'iscrizione «a dì 11 ottobre 1459 si fornì» (G. Laschi, P. Rosselli, A. Rossi, *Indagini sulla Cappella dei Pazzi*, «Commentari», XIII, 1962, p. 28).

¹⁵³ Quando, nel 1450, Francesco Sforza fece il suo solenne ingresso a Milano, Filippo Borromeo era tra i sei cittadini incaricati di offrirgli le insegne ducali, in seguito ottenne garanzie sulla conservazione dei beni già posseduti dalla famiglia e nel 1461 fu nominato consigliere segreto (voce in *Dizionario Biografico* cit., pp. 45-46).

¹⁵⁴ E. Callmann, *An Apollonio di Giovanni for an Historic Marriage* cit., p. 178, nota 17. Nello stemma dei Pazzi compare anche la vela, impresa personale di Renato d'Angiò che concesse loro di potersene fregiare a dimostrazione degli stretti rapporti che li legavano (V. Herzner, *Die Segel-Imprese der Familie Pazzi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XX, 1976, pp. 17-20).

¹⁵⁵ Dai rapporti dei restauratori risulta che i colori in origine brillanti sono in parte virati e in parte stati ridipinti. Inoltre le armature dei giostranti, che oggi si presentano di colore grigio, erano impreziosite dall'applicazione di foglia d'argento e l'elmo del cavaliere che precede il carro con il trionfo, anch'esso grigio, di foglia d'oro.

¹⁵⁶ La tavola dipinta, un tempo alloggiata all'interno del coperchio, misura 178 cm mentre il pannello di Yale 153,4 cm. La differenza di circa 12 cm per lato, ai quali sarebbero da aggiungere una decina di centimetri per il contorno del coperchio, trova piena giustificazione nella struttura del mobile che nella parte frontale, alle estremità del pannello dipinto, doveva presentare imponenti montanti, forse intagliati e dorati e con stemmi applicati, come nel caso del cassone con la *Presa di Trebisonda* del Metropolitan Museum, lungo 205 cm ma con un pannello frontale dipinto di soli 125 cm.

¹⁵⁷ *Della famiglia Borromea scritta da Scipione Ammirato*, BNCF, ms. *Passerini*, n. 186, c. 6v. Nel *Monte Comune o delle Graticole* (vedi nota 140) la dote incassata dal marito ammontava a circa 3.000 fiorini, ma non è da escludere che il padre della sposa avesse poi aggiunto dell'altro denaro.

¹⁵⁸ Vedi nota 137 *Gabella dei contratti*, «[...] fiorini 2.500, 30 giugno 1460».

¹⁵⁹ I fratelli Lazzaro e Galeazzo erano deceduti prima del padre.

¹⁶⁰ N. Macchiavelli, *Istorie fiorentine*, a cura di F. Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 511.



Fig. 1. Apollonio di Giovanni, *Giostra in piazza santa Croce*, 1460 ca., tempera su tavola, 45,4x153,4 cm. Purchase from James Jackson Jarves 1871.33, Yale University Art Gallery, New Haven.



Fig. 2. Apollonio di Giovanni, *Giostra in piazza santa Croce*, 1460 ca., particolare.



Fig. 3. Apollonio di Giovanni, *Giostra in piazza santa Croce*, 1460 ca., particolare.



Fig. 4. Donatello, *San Ludovico da Tolosa*, 1425 ca., bronzo dorato, 266 cm. Museo dell'Opera di Santa Croce, Firenze. © Antonio Quattrone.



Fig. 5. Apollonio di Giovanni, *Giostra in piazza Santa Croce*, 1460 ca., particolare.



Fig. 6, 7, 8. Apollonio di Giovanni, *Giostra in piazza Santa Croce*, 1460 ca., particolari.



Fig. 9. Baccio Baldini (attr.), *Pianeta Venere*, 1465 ca., incisione, 255x180 mm. The British Museum, Londra. © The Trustees of the British Museum.



Fig. 10. Scultori lombardi (su progetto del Filarete ?), *Portale del Banco mediceo*, 1459 ca., marmo. Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano. Fotografia dell'autrice.



Fig. 11. Apollonio di Giovanni, *Giostra in piazza Santa Croce*, 1460 ca., particolare.



Fig. 12, 13. Apollonio di Giovanni, *Giostra in piazza Santa Croce*, 1460 ca., particolari.



Fig. 14. Apollonio di Giovanni, *Coperchio di cassone con gli stemmi delle famiglie Pazzi e Borromeo*, 1463, tempera su tavola, 53x180 cm. Indiana University Art Museum 75.37. Photograph by Michael Cavanagh and Kevin Montague.

